كلمة المخبر

هذه بحوث تتناول أعمال الأديب عز الدين جلاوجي، قدمت في اليوم الدراسي الذي أقامه مخبر تحليل الخطاب حول هذا الكاتب العابر للأشكال الأدبية من قصة ورواية ومسرح وسيناريو، ولم يكن ليوم دراسي واحد أن يلم بكل هذه الأشكال في اساليبها ومضامينها؛ لأن الرجل يحتاج إلى ملتقيات يعاين فيها الباحثون نتاجاته ويبسطون الحديث في تطور تجربته وفي تتبع تشكيلات نصوصه وطرق إنتاج المعنى فيها. بل إن هذه الدراسات ذاتها بحاجة إلى إضافات أخرى؛ لأنها لم تكن تهدف في الأساس الى إعطاء الكلمة الفصل، بقدر ما كانت تتلمس العالم الإبداعي عند الكاتب، فتركز على المهيمن في النصوص على اختلافها؛ أي أنها بحوث تعاملت مع الومضة في أدب عز الدين جلاوجي ليتسنى للباحثين بعد ذلك أن يسعوا إلى الاهتمام بهذه النصوص الإبداعية التي فرضت نفسها في المشهد الثقافي الجزائري..

والأديب عز الدين جلاوجي يمكن تصنيفه ضمن الجيل الثالث من كتاب الرواية الجزائرية، غير أنه يسعى إلى أن ينفرد عنهم بتجربته المختلفة حين دخل إلى المشهد الثقافي الجزائري بشموليته الإبداعية منغمسا في عالم اللغة والأساليب والأشكال ليخلق منها فضاءات متنوعة في صناعة الأدب من مسرح وقصة ورواية وكأنه كان يراهن على أن امتلاك زمام اللغة هو مفتاح الولوج الى مسالك الابداع التي تمنحها اللغة للباحثين عن جماليات الفن، فكان جمعا في صيغة مفرد تماما كما هي اللغة المفعمة بالمطلق . وحين يمسك بها المبدع الجامع الشامل يجعل منها لغات متعددة ومجازات مختلفة وأساليب في القول تختلف وتأتلف لتتجه إلى التكامل ومن طبيعة التكامل الاختلاف والفرادة.

يجب الاعتراف أن هذه الدراسات، وعلى الرغم من أهمية بعضها وتميزه إلا أنها لم تستطع فك مغاليق الاختلاف والفرادة عند عز الدين جلاوجي، لأن إنتاجه السردي يحتاج إلى قراءات متعددة من منظورات منهجية مختلفة تفصح عن ظواهر تميز نصوصه ووقفاته الإبداعية، ولكن على الرغم من ذلك، فإن أعضاء مخبر تحليل الخطاب حاولوا أن يصلوا إلى أهم ما يميز كتابات الأديب المسرحية والروائية، مفضلين الوقوف على بعض القضايا التي يمكن معالجتها بطرائق أخرى.

سيجد القارئ في هذا العدد الذي تتشرّف مجلة الخطاب أن يكون خاصا بالمبدع عز الدين جلاوجي مجموعة من الدراسات الجادة التي تعاطت مع نتاج الأديب الروائي والمسرحي بآليات منهجية هامة، حيث ركزت الدراسات الخاصة بالرواية على السّمات الدلالية وتشكّل المعنى، وتتبعت أخرى صوت التاريخ وتنازع المتخيل والمرجع في رواياته، ولامست أخرى العنصر الإمتاعي في قراءة نصوصه، وعادت أخرى إلى صوت المرأة، في حين ارتأت أخرى أن تتجاوز الحديث عن الصوت إلى الحديث عن الصمت في إحدى رواياته. وبمنهج سيمياء الأهواء حاورت بعض الدراسات علاقة الصورة السردية بالأثر العاطفي و كشفت أخرى عن اشتغال العواطف في نصوصه، وهذا يعني أن الباحثين دخلوا إلى هذه النصوص برؤى منهجية جديدة فلم يقعوا في تكرار ما قيل عن هذه النصوص بل اجتهدوا في الكشف عن المثير والمميز فيها.

والسعي نفسه نجده في المحور الثاني الخاص بالكتابة المسرحية عند الأديب حيث تراوحت الدراسات بين الكشف عن استراتيجيات الترميز والتخييل وتجليات السخرية وأبعادها التداولية..

لا شك في أن هذا الثراء في الطرح فرضه التنوّع والغنى والإحكام الذي تنطوي عليه كتابات عز الدين جلاوجي، ذلك أنه، وعلى الرغم من عدم تنكره لمن سبقوه من كتاب الرواية في الجزائر، حيث يقول في أحد حواراته: أقدر تجارب أدبائنا الكبار السابقين علي في التجربة: ابن هدوقة، وطار، واسيني، مستغانمي مفلاح، ساري، سعدي، السايح وغيرهم، إلا أنه كما يقول لست صورة مطابقة لأي أحد، أنا تجربة مختلفة تمثلني وترتبط بي ولا تكون ظلا لأحد ولا صدى لأي صوت، أسعى أن أحقق الصدق فيما أكتب، الصدق في ما أؤمن به من أفكار وقيم، والصدق الفني والجمالي أيضا.

إنه يضطلع إلى التميز والتفرد ومن هنا كان التجريب هاجسه الأساس، لا نعتقد أنه يسعى به إلى استقرار، بل يستمد به في كل مرة اعترافا آخر في المشهد الثقافي الجزائري، نتمنى أن يجد القارئ في هذا العدد من مجلة الخطاب اعترافا مختلفا بهذا المبدع المختلف.

د. آمنة بلعلى مديرة المحبر

دلالة أسماء الشخصيات في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"

د. بوقرومة حكيمة
جامعة المسيلة

يسعى الروائي حين يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة، بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتماليتها ووجودها، وهذا ما يؤدي إلى تنوع واختلاف أسماء الشخصيات الروائية، وإن المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية لا تكون دائما بدون خلفية نظرية، ولا تنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز، وقد وجب علينا أن نبحث في الحوافز التي تتحكم في المؤلف وهو يضع أسماء لشخصياته [1].

إن الروائي ليس مجبرا على وضع أسماء شخصية لشخصياته، فبإمكانه أن يطلق عليهم ألقابا مهنية، (كالأستاذ والمقدم والخماس،...)، أو يعيّنهم بألفاظ القرابة، (كالأب، العم، الجدّ،...)، وبإمكانه أن يسميهم نسبة إلى مواطن إقامتهم، (مغربي، جزائري، فرنسي،...)، بل نجده أحيانا يطلق عليهم أسماء صفات أو عاهات تميزهم عن غيرهم (الأعرج، الأبله،...)، أو أسماء مجازية أبعد ما تكون في الدلالة عليهم، أو ربما ترك كل هذه الصفات، واستعمل الضمائر النحوية المختلفة، ووظفها للدلالة على الشخصيات في الرواية[2].

وعلى العموم، فإن معظم النقاد أصروا على أهمية إرفاق الشخصية باسم يميزها ويعطيها بعدها الدلالي الخاص، وسبب ذلك أن الشخصيات لا بد أن تحمل اسما هو ميزتها الأولى، ذلك أن الاسم هو الذي يعين الشخصية ويجعلها معروفة وفردية. وقد يرد الاسم الشخصي مصحوبا بلقب يميزه عن الآخرين الذين يشتركون معه في الاسم نفسه، كما يزيد في تحديد التراتب الاجتماعي للشخصية الذي تخبرنا به المعلومات الروائية عن المظهر الخارجي وعن لباسها وطبائعها، لتدعيم تلك الفكرة التي يؤشر عليها الاسم الشخصي، بحيث تتكامل المعلومات فيما بينها، وتقود القارئ إلى معرفة حقيقة هذه الشخصية[3].

لقد لفت انتباهنا مؤشر الأسماء التي انتقاها الكاتب لشخصياته الروائية في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، فمعظم الأسماء المسندة لشخصياته الروائية مخططة تخطيطا فنيا دلاليا محكما لا مجال فيه للصدفة أو المقاصد الاعتباطية التي تخضع لها الأسماء في الحياة العادية خارج العمل الروائي.

ومع أن البحث النقدي لم يكشف بعد عن الخصوصيات الإبداعية للكتابة الروائية عند "عز الدين جلاوجي"، فإننا نلاحظ أنه من أولئك الذين ينجزون "الخطوط المميزة" لأسماء شخصياتهم الروائية في إطار التصوير الكلي للعمل الروائي.

إن الاسم يفسر طبيعة الشخصية الروائية، ويفسر موقعها في السلم الاجتماعي، ويفسر منزعها الإيديولوجي، كما أن أسماء الشخصيات الروائية ليست منفصلة عن بعضها البعض، وإنما تأتي بوصفها علامات سيميائية مفتوحة على بعضها البعض، سواء كان ذلك من خلال علاقات التماثل أو من خلال علاقات المخالفة[4].

وفي سياق هذا التصور، يمكننا تفكيك أسماء بعض الشخصيات الأساسية في هذه الرواية، فـ **"حوبـه"** تمثل دور "شهرزاد" ألف ليلة وليلة، لأنها تحكي أحداث الرواية، غير أن متلقيها هو الكاتب نفسه الذي يتلقاها ثم يكتبها، وهو مختلف عن "شهريار" متلقي حكايات "ألف ليلة وليلة"، فيقول: «حوبه هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة فتحيل صحرائي إلى جنتين من أحلام وآمال، وإن تكن هي شهرزادي فأنا لست شهريارها، لأني كنت أمامها كالطفل الوديع الذي ينام حالما بمجرد أن تدغدغ الحكاية أحلامه الصغيرة »[5]، ويقول في نهاية الرواية: «انسحبنا عائدين يلفنا الصمت، وتحلق بنا خيالات تسترجع أحداثا جليلة وقعت ذات سنوات في هذا الوطن الغالي، وحمدت الله أن حوبه قد نقلتها رواية، وكان لي فضل تدوينها حتى لا تضيع من الذاكرة، فيلعننا التاريخ والأجيال القادمة»[6].

وفي "القاموس المحيط"، ورد الحَوب، والحَوبة: الأبوان، والأخت، والبنت، ولي فيهم حَوبة وحُوبة وحِيبة، قرابة من الأم، والحَوبة، رقة فؤاد الأم، والهم والحاجة، والحالة كالحِيبة، بالكسر فيهما، والرجل الضعيف، ويضم، والأم وامرأتك، وسرّيتك، والدابة، ووسط الدار، والحوب، الحزن والوحشة، ويضم فيهما، والفن والجهد، والمسكنة، والنوع، والوجع والحُوب بالضم: الهلاك، والبلاء، والنفس، والمرض، والحوباء: النفس،...[7]. فـ"حوبة" من خلال هذه التعاريف، هي شخص قريب من الكاتب الذي يتلقى قصصها، فهي الأم والأخت والحبيبة التي عبر عنها بقوله:

آه...

ليتنا يا حوبتي غيمتان

تلهوان على أرجوحة الريح في أمان
تسبحان في لجة السماء وتضحكان
وفي المساء يا حبيبتي
نسقي شفاه الأرض
عشقا وحنان
ليتني يا حلوتي غيمة كالملاك
تناغيني الحكايا في حضن علاك
أنام كطفل رضيع
وفي فمي:
أهواك أهواك [8]

كذلك ورد في "القاموس المحيط"، أن الحوب هو الحزن والوحشة، وهذا ما يطابق عنوان البوح الأول: "أنّات الناي الحزين" [9].

وما تحكيه "شهرزاد" وتبحث عنه مختلف تماما عما ورد في عنوان الرواية الذي هو "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، لأن اسم "المهدي المنتظر" يرد في بداية الرواية، ثم يختفي تماما، «*أنا لا أومن بالمهدي المنتظر، هو مجرد خرافة رسمه خيال العامة المنهزمين تعلقا بأمل، سيشرق يوما ليهزم ظلماتهم، لكن حوبه تؤمن به وتنتظره بشوق كبير، وتظل تحكي عنه دون ملل أو كلل* » [10].

فالمهدي المنتظر الذي سيظهر في نهاية الزمان، ويملأ الأرض عدلا وقسطا، بعد أن تكون مملوءة ظلما وجورا، فيرضى عنه كل من في السماء والأرض، جاء بمثابة انفتاح المسار السردي، رمز به الكاتب إلى ما تهدف إليه حوبه من بحث وشوق لمعرفة جرائم المستعمر الفرنسي ضد هذا الوطن، وما بذل

أبناؤه من جهود لتحريره، ولعل تحرير هذا الوطن من قيود المستعمر الفرنسي هو الذي أراده الكاتب بالمهدي المنتظر، لأن المستعمر يمثل الظلم والجور، أما الاستقلال والتحرر فيمثله المهدي المنتظر الذي سيحرر الناس من الظلم، وكذلك يشير إلى الظلم الذي ألحقه "القايد عباس" بالناس، وهو ظلم شديد وقاسٍ، ثم يأتي "العربي الموستاش" و"خليفة" ليحررا الناس من ظلم هذا الرجل.

والكاتب من الذين يؤمنون أن أفضل العناوين ما كان مستفزا للقارئ، حتى إذا بدأ في تتبع أحداث الرواية تصادم أفق انتظاره مع ما كان ينتظر تحقيقه من خلال هذا العنوان.

وينطلق الكاتب في وصف "حوبه" حين تحكي، فيقول: «*وحوبه حين تحكي تكون كالعين النضّاحة، تنبجس الحكاية من كل جوارحها وجوانبها، فهي تشبه عيون مياهنا، وحقول قمحنا، وطيور الكروان الحالمة في ليالي صيفنا، عيناها الكحلاوان الواسعتان تتوسد شواطئها النوارس الحالمة، وتقهقه على رملها الناعم أمواج حوريات البحر، وحين تبسم حوبه تشرق شمس من درر لماعة حتى لتخال نفسك قد عثرت على كنز من كنوز السندباد، وأنفاس حوبه نسيم ربيعي يحمل إليك شذا الهضبات وعبق التلال*»[11].

وتفتتح حكايتها كما افتتحتها "شهرزاد" في "ألف ليلة وليلة"، فتقول: «*بلغني أيها الحبيب السعيد، ذو العقل الرشيد أنه*»[12]، على طريقة حكايات "ألف ليلة وليلة"، لمّا يؤذن الملك لشهرزاد أن تحكي، فتتقدم للحكاية قائلة: «*بلغني أيها الملك السعيد أنه...* »[13].

إن الرواية تتداخل مع حكايات "ألف ليلة وليلة" بشكل كبير، فـ "حوبة" و"شهرزاد" قاسم مشترك بين العملين، وموضع التلاقي بينهما، غير أن هذه الاختلاف بين "حوبه" و"شهرزاد"، أن هذه الأخيرة كانت مجبرة على الحكي،

لأنه يمثل الحياة بالنسبة إليها، للنجاة من الملك "شهريار" الذي يمثل الملك والزوج والجلاد في الوقت نفسه، بينما "حوبه" تحكي لشخص ليس "شهريار" الجلاّد، بل لشخص هو «*كطفل وديع ينام بمجرد أن تدغدغ الحكاية أحلامه الصغيرة* »[14].فحوبه تحكي شفهيا لهذا المتلقي، حيث تمثل نقطة التقاء مع "شهرزاد" في السرد الشفهي، لكن هذا المتلقي يتحول إلى مدون لما تحكيه حوبه، ويمكن أن نعتبره ساردا من الدرجة الثانية.

وسوف نتعرض بعد ذلك لأسماء الشخصيات التي لفتت انتباهنا في هذه الرواية، ومن بينها: **حمامه**، ومعناها الطائر، ويكنى بالحمامة عن المرأة، ومن معانيها المرأة الجميلة[15]، وفي "القاموس المحيط": الحمامة كسحابة: وسط الصدر، والمرأة، أو الجميلة، وخيار المال، وسعدانة البعير، وساحة القصر النقية، وبكرة الدلو، وحلقة الباب[16]، ويبدأ وصف حمامه في الرواية، على لسان "العربي" الذي كان يترنّم بأبيات "ابن قيطون" حالما بحمامه:

خدها ورد الصباح

واقرنفل وضّاح

الدم عليه ساح

وقت الضّحويا[17].

كانت هذه الأبيات كبداية لوصف جمال حمامه، ثم يلجأ بعد ذلك إلى الوصف المباشر،«*وقد صارت أحلى من جبن الرعاة، امتدت قامتها ونهد صدرها، وزادت كحولة عينيها،إنها أشبه بمهرة عربية، حين وضعت الصينية تدلت ضفيرة شعرها الأسود تسبقها إلى الأرض*»[18].

وكذلك في حديثه عن "القايد عبّاس" الذي يرغب في الزواج من حمامه، فيقول الكاتب: «*كان أكبر همّه أن يتزوج حمامه*، وقد وصلته أخبار عن

جمالها الفتّان، وهو حين يعجب بامرأة لا يقتل من أجلها واحدا فحسب أو عشرة، بل هو مستعد أن يبيد قبيلتها جميعا »[19].

ويعود كذلك إلى الحديث عن حمامة عن طريق "العربي" الذي هو شخصية رئيسية في هذه الرواية، ليصف حمامه حين تتراقص في خياله، فينطلق مغنيا بشعره:

عندي حمامهْ ترن في برج عالي
حرقت قلبي وشغلت لي بالي
صوتها لحن مشكل لالي يا لالي
مشيتها حجلة تثير دلالي
وقلبها باهي وحلو كعنقود الدوالي
عينها سوده مذبالة غيرت احوالي
وسنها جوهر مرتب يلمع ولالي
يا ربي داوي لجراح واكشف هوالي [20].

وهذا وصف آخر للبرّاح الذي يستقبل النقود من الناس في ليلة العرس، بكلام مسجوع قائلا: «*بات يا زرناجي بات، وهذه عشرون ألفا أخرى من العربي الزين، أسود العينين، كريم اليدين، يعطيها بدل خطيبته حمامه، حمامه غزالة في الصحراء، نجمة في السماء، حمامه ينبوع الماء، نسمة الهواء، حمامة بنت العربان، بنت الشجعان، والموت لكل حسود، والموت لكل حقود*»[21].

إن شخصية "حمامه" تعد من أهم الشخصيات الروائية في هذه الرواية، وهي تشغل قسطا كبيرا فيها، وتحتل مساحات واسعة في الرواية، ويمكن اعتبارها النواة التي تأسست عليها أحداث الرواية، ولهذا تأتي أهمية دلالة اسم "حمامه" الذي ارتضاه الكاتب دون

غيره،لأنه عادة ما يطلق هذا الاسم على كل امرأة جميلة، فحمامه بالنسبة للعربي هي الماضي والحاضر و المستقبل.

ونلاحظ هنا نوعا من المبالغة في وصف جمال "حمامه"، بدليل قول حوبه للسارد: «*لم يعجبني اهتمامك الكثير بالشخصيات النسوية ولا وصفك الدقيق لها، حتى سلافة الرومية شغفتك حبا، أنت تعرف غيرتي*» [22].

غير أن الكاتب في الحقيقة كان يرى في "حمامه" صورة من"حوبه" الحبيبة وفرعا منها، كما يؤكد ذلك في قوله: «لقد أكدت لي حوبه قبل بدء الحكاية أنها موجودة داخلها، هل هي فرع من حمامه؟ لست أدري لماذا كنت أراها كذلك؟ ولست أدري لماذا كلما ذكرت حمامه تبدّت لي ملامح حوبه؟» [23]، ممّا يعني أنّ "حوبه" في الحقيقة ما هي إلاّ "حمامه".

إن التحولات الطارئة على اسم الشخصية تأتي غالبا مصحوبة بتفسير للدوافع والبواعث التي أدت إلى التحول، وتكون تلك التفسيرات في معظم الأحيان عبارة عن ملفوظات حكائية ينظمها قانون السبب والنتيجة، ولكي لا يحدث تشويش في ذهن القارئ جراء تغيير اسم الشخصية، يجب استدعاء عبارات مقبولة خاصة تستعمل لغرض تبرير تحول الاسم وبيان الأسباب الكامنة وراء حدوث ذلك [24].

وهذا ما نلاحظه في اسم **"العربي"** الذي يتحول من "العربي" إلى "العربي المقرون" إلى "العربي الموستاش"، ففي البداية يصفه وصفا خارجيا، يتعلق بالمظهر والهيئة، كالطول والقصر، في قوله: «*كان يجلس العربي مجللا بصمته، ممتد القامة، أميل إلى النحافة، أسمر اللون، حاد الأنف، أسود*

العينين، رقيق الشفتين، كث الشارب، يفضل العزلة، لا شيء يشغله غير حمامه ودم أبيه، ينكأ جرحه في أعماقه»[25].

فهذا الوصف يجمع بين الخصائص الجسمية المتمثلة في الطول والقصر، والنّحافة، ولون العينين، والشفتين، وغير ذلك، وبين الخصائص النفسية، كحبّه للعزلة، وكثرة صمته، وأعماقه الجريحة، وعزمه على رد الثأر، بالإضافة إلى الحب والعطاء والصبر، واحتقار الظلم والظالمين، وإحساسه المرهف بكلّ ما يحيط به، أي أنه يجمع بين الملامح البيولوجية وبين مزاج الشخصية وانفعالاتها وسلوكها.

بالإضافة إلى ما يحمله اسم "العربي" في حدّ ذاته من دلالات تشير إلى ما للإنسان العربي من صفات الشجاعة والكرم المعروفة.

ثم يضيف له صفة أخرى، بقوله: *«ويقوم بطقوس غريبة حتى سمي العربي المقرون»*[26]، وقد تضمن كلامه هذا هامشا يشرح فيه معنى المقرون، فيقول: *«والمقصود به المجنون، صاحب التصرفات الغريبة، ولعلهم أخذوا ذلك من قرن أي نبت له قرن، كناية عن عدوانيته، أو من كان له قرين من الجن»*[27].

وبمجرد أن يصل العربي إلى مدينة سطيف، يتغير اسمه إلى "العربي الموستاش"، وهو اسم أطلقه "سي رابح"، صديقه الجديد الذي تعرف عليه في المدينة حين هرب مع "حمامه"، فيقول عن "سي رابح": *«وهو يصر على وصف العربي بالموستاش يضيفها إلى اسمه في كل مرة، ولم يجد العربي حرجا فيذلك، بل وجد فيه متعة، الموستاش أو الشاربان رمز للرّجولة والنّضج»*[28].

ثم يضيف إليه صفة الخيانة، بحبه لـ "سوزان"زوجة "فرانكو" الفرنسي، سيده الذي كان يعمل عنده في الحقل، وبعد ذلك إعجابه بـ "وريدة

المرقومة". هذا، ويمكن أن تتعدد التغيرات التي تلحق اسم الشخصية إلى الحد الأقصى، ورغم أن "حسن بحراوي" يشير إلى أن هذا التغيير قد يشكل خللا أساسيا فيتلاحم السرد ومقروئيته، على أساس أن النص الذي تتغير فيه علامات الشخصيات بين عبارة وأخرى لا يمكنه أن يكون نصا مقروءا [29]، إلا أن هذه التغييرات في الاسم هي إضافات له، لأن الكاتب كان يقدم هذا التغيير في كل مرة، مبرزا تطور الأحداث، فلم يمنع ذلك من حصول فاعلية هذه الشخصية في السرد والأحداث.

لقد سبق أن أشرنا في البداية إلى أن الكاتب قد يطلق على شخصياته أسماء صفات أو عاهات تميزهم أو تجعلهم مختلفين عن غيرهم، كما حصل مع "**عيّوبه**" الذي يمكن أن يفهم القارئ مباشرة أنه سمي كذلك لعيب فيه، لأن هذه التسمية لم ترد اعتباطيا، وهذا القارئ سوف يتأكد من ذلك عندما تبدأ أحداث الرواية في التطور، ويتوسع الحديث عن الشخصيات، فنعرف أن "عيّوبه" سمي بهذا الاسم لعاهة مصاب بها، كما يظهر في هذه العبارة، «*نهض الزيتوني وفي نفسه غضب حارق، ومدّ يده وأوقف عيّوبه وجرّه إلى البيت، كان عيّوبه يعرج خلفه ويمسح أنفه الغليظ وعينيه المحمرتين بكمّه الأيمن*»[30]، وقوله: «*نظر سي الطالب إلى عيوبه، مركزا على عرجته، وأراد أن يقول إن هذا لا يصلح للشهادة قياسا على الشاة المعيبة لا تصلح للأضحية، لكنه كتمها ولزم الصمت*»[31]، وقوله: «*وهو رغم عرجته لا يستعمل العصا أبد*»[32].

والملاحظ هنا أن هذه الشخصية لا تحمل اسم علم عيني خاص بها، وإنما تحمل اسم عاهة تميزها عن غيرها، وهي تلك المشية العرجاء، ولهذا سماه الكاتب "عيّوبه"، بالإضافة إلى ما أسبغ عليه من أوصاف أخرى، بكونه فَقَدَ أبويه صغيرا، ثم كفله ابن عمه (أبو حمامه)، ثم كفله عمه "بلخير" (والد

العربي)، والذي منحه مكانة أكبر من مكانة أولاده [33]. إلى جانب **"وريدة المرقومة"** التي وصفها الكاتب وصفا خارقا، مبالغا فيه، حتى صار يضرب المثل بجمالها، وصارت فتنتها على كل لسان، فيقول الكاتب في وصفها: «*وأطلّت وريدة المرقومة من الباب وقد تهدلّ شعرها الأسود حتى كاد يغطيها، وبدت رقبتها البيضاء ممتدة كدرب التبانة، وبدا صدرها النّاهد هدية نازلة من السماوات العلى*»[34].

ولهذا سميت بالمرقومة، مع إضافة اسم "وريدة"، وهو تصغير لـ "وردة"، دلالة على أنها كانت في جمالها كالوردة، مما يعني أن الكاتب مولع كثيرا بالجمال. وكذا **"حدّة المخرومة"** التي سميت بهذا الاسم نتيجة لعاهة تحملها في أنفها، غير أن هذه العاهة ليست أصلية فيها، وإنما ناتجة عن حادثة، بحيث كانت عاهرة في ماخور مدينة سطيف أو دار الفساد كما يسميها الناس، وكان الرجال يتدافعون عليها ويتناطحون حولها كالمجانين، فاشتدت غيرة عشيقها "عزوز"، فكسر أسنانها وخرم أنفها بخنجره، ثم غرز خنجره في قلبه أمام الملأ ،لأنه لم يكن يريدها إلا لنفسه [35].

كما أن هناك اسما آخر في الرواية يعبّر عن المكانة الاجتماعية، وهو اسم **"القايد"**، الثلاثي المتمثل في (سعيد الأب، وعبّاس الابن، وجلول الحفيد)، هؤلاء الذين توارثوا القيادة أبا عن جدّ.

ويوضّح الكاتب معنى "القايد" في الهامش، بأنه لفظ تنطقه العامّة بالياء بدل الهمزة، وهو إعلال معروف في العربية للتخفيف، والقايد رتبة تركية كانت تعطيها فرنسا لبعض أتباعها، جمعها قيّاد، والأصل فيها قواد، فقلبت الواو ياءً، لتناسب كسرة القاف[36]. والملاحظ هنا أن **"القايد عبّاس"** هو الأكثر

حضورا في الرواية، وأكثر حضورا على مستوى الأحداث، والأكثر خطورة في الوقت نفسه، نتيجة الظلم والقهر الذي كان يمارسه على الناس، كقتل الكثير من الأبرياء، من بينهم "بلخير" والد "العربي الموستاش"، وهو عم "عيّوبه"، وقاتل "الرّيح" زوجة "خليفة"، وغير ذلك من الجرائم التي ارتكبها.

و"القايد عبّاس" يمثل السلطة العسكرية التي لا تقاوم، بمساعدة "حْميدة" الذي هو بمثابة الذراع الأيمن له (حْميدة القتّال وعبّاس السّفاح) [37]، و"القايد" عبّاس" عميل لفرنسا ومخلص لها، ويظهر ذلك فيقول الحاكم الفرنسي: «*الأمّة الفرنساوية أمة عظيمة، وأرضها لا تغرب عنها الشمس، وستجازي خيرا كل من يقف معها ويخلص في خدمتها، وضرب مثالا بالقايد عبّاس في إخلاصه وتفانيه، ووعد برفع مرتبته وتقديم الدّعم له، وماذا يمكن لهم أن يضيفوا إليه؟ هو لا يحتاج إلا أن يكون مسؤولا عن باقي العروش أيضا، خاصة أولاد سيدي علي، ليقمع عنفوانهم الزائد، ويقمع كل رغبة عندهم في الثورة والتمرد والانتقام*»[38].

فبينما يضيف الكاتب للقايد الأول صفة السعادة (سعيد)، وللثاني صفة الجلالة (جلول)، فإنه يربط القايد الثاني بالعبوس (عبّاس).

فـ "سعيد" معناه مسرور، من السّعد: اليمن، وسعيد نقيض شقي- وسعيد من أسعده الله، وسعيد المزرعة: نهرها الذي يسقيها، وكأنه يسرّها ويسعدها، والسّعيد: النهر الصغير[39].

أمّا "جلول"، فهو من الجلال والعظمة، والجُلّى: الأمر العظيم، وقد جاءت بهذا الشكل (جلول)، دلالة على المبالغة، مما يعني أن الكاتب أراد أن يعبر عن سعادة **"القايد سعيد"** بمكانته، بينما يعبر بالنّقيض عن **"القايد جلول"**، لأن صفة الجلالة لا تليق بمنهج هذا الشخص، لأنه صورة عن أبيه "القايد عبّاس" وأفعاله الذميمة، وبالتالي فدلالته الظاهرة مفارقة تماما لطبيعة وموقع ورؤية ووظيفة

الشخصية التي تحمله من منظور الروائي داخل النص، وبالتالي فالكاتب منحه هذا الاسم لجعله محل سخرية، وإمعانا في التزكية المفرغة من الجلال.

غير أن الكاتب يشاء أن يكشف عن شخصية القايد الثاني بصفة مباشرة، بعد أن يضيف إليه اسم"عبّاس"، ذلك أن معنى عبس: قطّب ما بين عينيه، والتعبّس: يعني التجهّم، والعباس الأسد الذي تهرب منه الأُسد [40].

إذ يعمد الكاتب إلى الفضح المباشر لشخصية "القايد عبّاس"، على عكس شخصيتي "سعيد" و"جلول" اللّتين افتُضحتا بطريقة غير مباشرة، وهذا ما يدل عليه وصف "القايد عبّاس" في الرواية: «*كان القايد عبّاس مهيب النظرات، ممتلئ الجسم ممتد الطول، تملأ وجهه لحية يكاد يغطيها شارباه الكثان، يميل شعره إلى الحمرة، وكان أباء عرشه يطلقون عليه مذ كان صغيرا لقب الأزعر، وكان هو يعتّد بذلك ويتمايل فخرا وهو يعتمر العمامة الضّخمة وقلمونة البرنس الأحمر*» [41].

وهذا يعني أن اسم "القايد عبّاس" يمكن أن يجمع كل من الدلالة البيولوجية المتمثلة في الصف الخارجي لهذه الشخصية، والدلالة النفسية المتمثلة في تكبّره وفخره واعتداده بنفسه، بالإضافة إلى الدلالة الاجتماعية التي يحملها اسم "القايد" التي تندرج في منظومة الأسماء والكنى ذات المواقع الاجتماعية المتوارثة التميز والامتيّاز،فهو مركب من اسم فاعل "قايد" و"عبّاس" على وزن فعّال، أي على وزن "الفاعل الفعّال"، وهو اسم متشاكل مع الأشباه والنظائر الكثيرة له في أعراف المجتمع.

فاسم "القايد" ورد مصحوبا بثلاثة أسماء شخصية، لكي يتميز كل واحد منها عن الآخرين الذين يشتركون معه في الاسم نفسه، إضافة إلى تحديد التراتب الاجتماعي الشخصية التي تخبرنا عنها المعلومات في لرواية، وقد تم

تدعيمها بالصفات الخارجية، لكي يقدم لنا الكاتب صورة متكاملة عن هذه الشخصيات، ذلك أن *«المعلومات التي يقدمها الروائي عن المظهر الخارجي للشخصية وعن لباسها وطبائعها وحتى عن آرائها تأتي كلها لتدعم تلك الوحدة التي يؤشر عليها الاسم الشخصي، بحيث تشكل معها شبكة من المعلومات تتكامل مع بعضها البعض وتقود القارئ في قراءة الرواية»*[42].

هذا، بالإضافة إلى أن "القايد عبّاس" ينتمي إلى **"أولاد النش"**، أي عائلة المشاكل والصراعات والخصومات، على عكس "العربي الموستاش" الذي ينتمي إلى **"أولاد سيدي علي"**، الشرفاء والكرماء، قياسا على معنى "علي" الذي يعني *«الرّفيع- عالي الشأن- وتعالى: ترفّع- ورجل عالي الكعب: شريف عالي الذّكر- وفي الحديث: اليد العليا خير من اليد السفلى- ورجل علي أي شريف»*[43]، ممّا يعني أن "أولاد النش" هم سفلة وحَقرة، بينما "أولاد سيدي علي" هم الأعلى قيمة وشرفا.

كما يمكن الإشارة إلى شخصية **"البهلي لخضر"**، وهو من أولياء الله الصاحين، *«أو المرابط كما يسميه الناس»*[44]. والبهلي تعني، *«الدرويش الزاهد في الدنيا، وقد يطلقون عليه اسم المرابط أيضا، ولعلها في الفصحى من لفظة الباهل أو البهلول»*[45].

أما الأخضر، فهو من الخضر- صار أخضر، وسمي الخضر بهذا الاسم لحسنه وإشراق وجهه تشبيها بالنّبات الأخضر الغض، وأخضير هو تصغير لأخضر، والعرب تقول: الأمر بيننا أخضر: أي جديد [46]، ويشاء الكاتب أن يجعل حتى منديل "البهلي لخضر" أخضر، فيقول: *«وقد تدلّى من صدره منديا أخضر طويل يستعمله لتنظيف فمه وأنفه»*[47]. وبما أن هذا الرجل من أولياء الله الصالحين، فقد أتاه الله العلم الربّاني الذي يأتيه من الغيب، هذا العلم يقدمه

للناس كإشارة، وعليهم أن يفكوا رموزه لفهمه، ومن أجل ذلك التبس على الناس التناقض الواضح في كلامه، حين يتحدث عن الظلم والظالم، المتمثل فيشخص "القايد عبّاس"، ثم يرفع صوته متجها إلى السماء مشيدا بشخص يبدأ اسمه بالعين، مما يجعل المتلقي يحتار لذلك، سواء كان هذا المتلقي داخل نصي أو خارج نصي، ويظهر ذلك في أقوال "البهلي لخضر":

«النّار تأكل الظالم، الظالم يطغى ويزيد، ضربة الله تضرب مرة لا تعيد، الأرض عطشانة ،دمنا يرويها، قلوبنا خربانة غلّنا يسقيها»[48].

ثم يصمت، وبعدها يرفع صوته متجها إلى السماء، فيقول:

«يا ناس يا ناس، هو سيد الناس يرفع الباس، ويعلي الرّاس، اسمه بالعين يبدا، والنفوس له تهدا، يرفع راس بلادنا ويعز نفوس أولادنا»[49].

لقد وظف الكاتب شخصية "البهلي لخضر"، وهو شخص محاط بالغموض، ولا يكفي ما هو ظاهر لإيضاحه، بل فهمه يستدعي العودة إلى الباطن الذي يخفي أسرارا كثيرة، وتتشابه قصة "البهلي لخضر" إلى حدّ كبير مع قصة "موسى مع الخضر" الواردة في القرآن الكريم، حيث الخضر هو الآخر رجل صالح، آتاه الله العلم اللدني، فلما رافقه "موسى" –عليه السام- للأخذ من علمه، راح يقوم بأعمال بدت في ظاهرها أعمالا إجرامية، ولكنها في حقيقتها كانت تفسيرا لما يحتويه علم الباطن من خفايا وأسرار لا يفهمها الإنسان العادي، وكذلك ما كان يردّده "البهلي لخضر" من كلام يبدو في ظاهره متناقضا، هو أيضا في الحقيقة لا يمكن تفسيره إطلاقا من خلال الظاهر، ولهذا اقتبس الكاتب اسم "لخضر" من "الخضر" للدّلالة على التشابه الواضح بين الشخصيتين اللتين تمتلكان العلم الرّباني الآتي من الغيب. غير أن الفرق بين "خِضر موسى" و"البهلي لخضر" في هذه الرواية أن "الخِضر" يقدم

تأويلا لأفعاله في نهاية القصة، أما "البهلي لخضر" فيُقتل قبل أن يكشف لنا حقيقة كلامه، وقد تعمد الكاتب ذلك، لإعطائه فرصة للمتلقي أن يقوم بنفسه بعملية التأويل، تماما مثل الشخصيات التي لم نعرف مصيرها في الرواية، ومن بينها :(سوزان، وحليمة، ووريدة المرقومة، وحدّة المخرومة، ...).

وإذا استطعنا أن نفسر هذه الأحداث في علاقتها بأحداث سابقة، أمكننا إزالة الغموض المحاط بتلك الشخصية، واستعدنا وضوحها بتفسير جملة التحولات التي تلحق بها من جراء التقلبات التي تكون عرضة لها في المتن الروائي، والتبريرات المختلفة المعطاة لتسويغ ذلك التحول والتناقض الظاهر.

وخلاصة القول، إن الكاتب وظّف الشخصيات والأحداث التاريخية بعبقرية خارقة، وأدخل عليها خيالا خصبا، ساعده فيذلك أسلوبه الجميل ولغته الراقية، وقدرته على التعبير وتجسيد الأحداث، وإحاطته بثقافات مختلفة، موظفا أنواعا عديدة من الشخصيات، منها العربية والأجنبية والتاريخية والدينية، وغيرها.كما أنه فكر في رسم أسماء شخصياته بدقة محكمة، قصد تحقيق الحدّ الأقصى من المقروئية للرواية، ولأن ذلك يدخل ضمن واجباته تجاه العالم التخييلي الذي ينشئه.

الهــوامــش:

1- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، - الفضاء، الزمن، الشخصية-، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 247، نقلا عن:
Phllipe hamon, pour ststut sémiologique du personnage, p 134.

2- ينظر: حسن بحراوي، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- voir : charles grivel, production de l’interect romanesque, ed mouton, 1973, p 120.

4- ينظر: عثمان بدري، قمم ونماذج من الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، منشورات ثالة، الجزائر، 2001، ص 103.

5- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الروائع للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، ط1، 2011، ص11 .

6- المصدر نفسه، ص 556.

7- ينظر: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ضبط وتوثيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1425-1426 هـ /2005 م، ص 72.

8- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص ص: 12-13 .

9- م ن، ص 9.

10- م ن، ص 11 .

11- م ن، ص ن.

12- م ن، ص13.

13- القصص الشعبي، ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، الجزء الأول، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط 10، 2004، ص 12 .

14- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 11.

15- ينظر: أحمد الجدع، معاني أسمـــــاء الصحابيات، دار الضياء، عمان، الأردن، 1997 م، ص 38 .

16- ينظر: الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص 990.

17- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 20.

18- م ن، ص 28 .

19 - م ن، ص 37 .

20 - م ن، ص 40 .

21 - م ن، ص 117 .

22 - م ن، ص 132.

23 - م ن، ص ن .

24- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 257 .

25- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 59 .

26- م ن، ص 60 .

27- م ن، ص ن.

28- م ن، ص 145.

29- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ص : 258-259، نقلا عن:
.43Phllipe hamon, pour ststut sémiologique du personnage, p 1

30- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 67 .

31- م ن، ص 104 .

32- م ن، ص 252 .

33- ينظر: م ن، ص 103 .

34- م ن، ص 245 .

35- ينظر: م ن، ص 244 .

36- ينظر: م ن، ص 31 .

37- م ن، ص 42 .

38- م ن، ص 84 .

39- ينظر: حسن نور الدين، الأسماء العربية، معانيها ومدلولاتها، دار الحكايات للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1425هـ/ 2004 م، ص 173 .

40- ينظر: المرجع نفسه، ص 249 .

41- م ن، ص 51 .

.**42**- charles grivel, production de l’interect romanesque, p 120

43- حسن نور الدين، الأسماء العربية، معانيها ومدلولاتها، ص 268

44- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 80 .

45- المصدر نفسه، ص 38 .

46- ينظر: حسن نور الدين، الأسماء العربية، معانيها ومدلولاتها، ص 19.

47- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص

48- م ن، ص ن.

49- م ن، ص ن.

صوت المرأة في رواية "راس المحنة 1+1=0"

د. سامية داودي

جامعة مولود معمري تيزي وزو

تتواتر كلمة "الصوت" بكثرة في النقد الأدبي منذ مطلع القرن العشرين، ويقصد ميخائيل باختين بالتعدد الصوتي (La polyphonie) صراع المواقف واختلاف الرؤى، ويتحقق عبر تمثيل كلام الآخر في الخطاب وعبر الحوارات الخالصة وعبر التعدّد اللغوي والتنوع الكلامي. وقد خلص باختين إلى خاصية التعدد هذه من خلال رجوعه إلى آراء النقاد حول روايات دوستويفسكي حيث نجده يقول :"بالنسبة لعدد من الباحثين فإن صوت دوستويفسكي يمتزج بأصوات هذه المجموعة من أبطاله أو تلك، وبالنسبة لعدد آخر منهم يعتبر هذا الصوت تركيبا خاصا من نوعه لجميع هذه الأصوات الأيديولوجية .... وأخيرا يعتبر محجوبا خلف هذه الأصوات جميعها."1

1- الصوت/ الأصوات: تقرب نظري.

تحتوي جميع أنماط الحكي على صراع داخلي بين أصوات متناقضة تمثل قوى متكافئة ومتساوية الحضور في الرواية. فالنص الروائي هو نص ذو طبيعة حوارية* بالضرورة، توجد فيه تعددية للصوت وأخرى للغة وثالثة للإيديولوجية ورابعة للبنى.

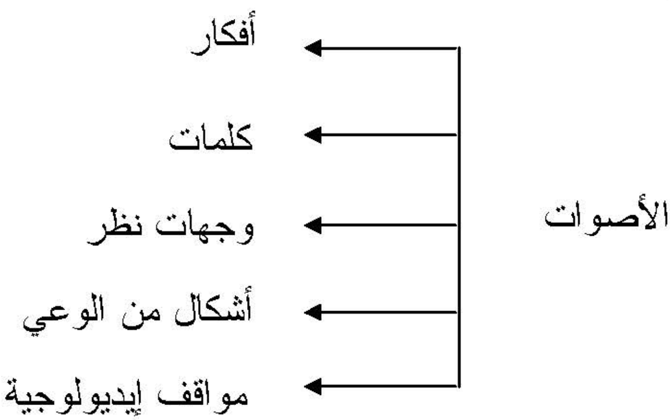
لم يعط ميخائيل باختين تعريفا دقيقا للصوت/ الأصوات بل ربطها بجملة من الكلمات التي تحدد معناها وتفسر عملها وتضبط مجال تحرّكها، يقول:

- الأصوات: كلمات ذات قيمة دلالية كاملة.
- الأصوات: أشكال وعي مستقلة.

ولا نكاد نميز بين كلمتي أصوات وأفكار في فقرات عديدة من كتابات باختين، جاء في شعرية دوستويفسكي:

- سمع أصوات العصر
- سمع الأفكار التي لم تظهر بعد.
- الأصوات – الأفكار المتراصة وغير قابلة للاجتزاء.
- أصوات – أفكار منها ما هو قائم وما هو في طور الولادة والظهور.
- أصوات – أفكار غير منجزة ومفعمة بالإمكانيات الجديدة.
- لقد سمع دوستويفسكي في حوار زمانه الأفكار المنتمية إلى الماضي القريب وحاول أن يسمع الأصوات المنتظرة.

كان دوستويفسكي قادرا على سماع أفكار الماضي حينا وسماع أصوات المستقبل حينا آخر، وهنا(أفكار) تعادل (أصوات) وقد يحل أحدهما محلّ الآخر.



والإنسان في الرواية هو إنسان متكلم، فالرواية تحتاج إلى أناس متكلمين ينتجون ملفوظات ويحملون أفكارا*.

ويستعمل جيرار جينيت مصطلح الصوت السردي، ويتحدد الصوت الذي يسرد بموقعه من زمن الحكاية: فإن تأخر عن زمن الحكاية اتخذ خطابه صيغة الحاضر، وإن سبق زمنه زمن الحكاية اتخذ خطابه صيغة المستقبل.

ويتحدد الصوت أيضا بعلاقته بموضوع الحكاية، فإن كانت الحكاية حكايته الخاصة اختار السرد بضمير المتكلم وإن كانت حكاية غيره اختار السرد بضمير الغائب. كما يتحدد الصوت بموقعه من مستوى الحكاية، والصوت يمكنه أن لا ينتمي إلى أية حكاية (سارد خارج الحكاية) ويروي حكاية رئيسة ويمكنه أن يكون داخل الحكاية الرئيسة ويروي حكاية ثانوية. فالصوت وحكايته لا ينتميان إلى مستوى واحد.

تشتمل مقولة الصوت السردي عند جينيت على مختلف العلاقات بين السرد والحكاية والقصة** (الزمن، الضمير، المستويات السردية، السارد، المروي له...) أما بالنسبة لباختين فكلمة أصوات تعبّر عن شخوص الرواية المتكلمين بأنفسهم عن أنفسهم، الصوت في الرواية أصوات والأصوات وجهات نظر وأشكال من الوعي ومواقف.

2- رواية "رأس المحنة 1+1=0"* / المصائر التعيسة.

رواية "رأس المحنة 1+1=0" سلسلة من الأحداث والحالات والوضعيات والإخفاقات والأحاسيس المستلهمة من حميمية الذات ونبض المعيش اليومي بجزئياته وتناقضاته.

ومنذ البدء يدخل النص في إعلان هويته وفحوى قوله إنّ الأمر يتعلق بوقائع حكاية تتضمن قصة صالح المواطن البسيط الذي غادر القرية ووجد نفسه في

المدينة وجها لوجه مع حياة لم يحسب لها حسابا، وقصة عرجونة التي تدهورت صحتها وأنهكها المرض وأتعبتها النكبات وأصبحت تتمتم بينها وبين نفسها: "اللهم لطفك"، وقصة عبد الرحيم الذي طرد من الدراسة وتفرغ لممارسة التسكع وصار كل شيء حوله مقرف... في البيت تحاصره نظرات والده وأنين والدته... وفي الشارع يجف كل لحظة ويتمزق صدره، وقصة الجازية لتي أحبت ذياب ولما انقطعت أخباره عنها سافرت إلى العاصمة لتلقاه وتعرف حاله، وقصة منير صاحب مكتبة تتدثر الغبار ويحلم بحياة وسط الأوراق ويقضي خمسة أيام كاملة في السجن لسبب مجهول، وقصة أمحمد أملمد الذي يحمل في ذاكرته صورة جثة أبيه الهامدة في الوادي فترة الثورة، وقصة عزّوز الدود الذي أحب فتاة اسمها عبلة، اختفت ولم يعد لها أثر في الحي، نسيها الناس ولم ينساها عزّوز فظلّ يحملها في قلبه أملا جميلا... ومن ثمّ فخاصية التعدد القصصي هي التي شكلت تعددا في المضامين التي ينطوي عليها المتن الروائي. إن الحكاية تحمل في مسار كل قصة مجموعة من الأصوات التي تنقل وعيا مستقلا وأفكارا مختلفة بعضها قائم في الزمن الآني للسرد وبعضها يرتد إلى الماضي البعيد بينما يفتح بعضها الآخر أفق انتظار مستقبلي.

3- التداول على السرد:

يقتضي فعل السرد حضور السارد، ولكن الساردين يختلفون في درجات الحضور وأشكاله**، فمنهم من يكون حضوره في ملفوظه علنيا صريحا ويتدخل باستمرار مفسرا أو مقوما متأملا، ومنهم من يؤثر التخفي كأن يترك الكلام للشخصيات مكتفيا بالتنسيق بين أقوالها. ويعدّ الضمير من العلامات الدّالة على حضور السارد في النص، فالخطاب السردي ككل يتضمن دوما علامات تحيل إلى الذات المتلفظة.

يشتغل السارد داخل حكائي في رواية "رأس المحنة 1+1=0" إذ ينهض ضمير المتكلم بصوغ المحكيات:

- "لم أكد أحس بالتعب وأنا أمارس طقوس العمل في هذه الأرض... أكده الليل حين يلفض علينا برنسه شفقة عليّ... جمعت أدوات العمل... كومتها ناحية ووقفت ممتد القامة..." [1].

يتيح لنا هذا المقطع الذي استهل به الملفوظ الحكائي إمكانية التعرف على السارد الذي يتعين بضمير المتكلم، والواقع أن قراءة الرواية برمتها تكشف لنا عن سيادة نمط ذي سارد متضمن في القصة.

إن سرد المتكلم يوهم بواقعية التجربة وحقيقية الشخصيات والسارد لا يكتفي بنقل الأحداث بل يشارك في صنعها، وهذه الصيغة تتيح للشخصية إمكانية البوح بأحاسيسها واستحضار ماضيها وعلاقتها بالحاضر وما يرافق ذلك من تداعيات وذكريات وتعليقات تستوقف القارئ وتحفزه على التأمل. "إن الحكاية بضمير المتكلم (...) هي ثمرة اختيار جمالي واع، وليس علامة على البوح المباشر، على الاعتراف، على السيرة الذاتية" [2]. غير أن السرد بضمير المتكلم له ميزة فنية ذات صلة مباشرة باستجابة القارئ، فإحساس القارئ بالطابع الذاتي للحكي يزكّي رغبته في الاستطلاع والمعرفة ويعمق فضوله في اتجاه أن يعرف أكثر. ولعل هذه الخاصية التي تمكن السارد من أن يكون شخصية مرتبطة بأحداث الحكاية ومشاركة فيها تنقص من السلطة الأحادية التي يمارسها السارد الخارج حكائي عندما يكون المتحكم الوحيد في سيرورة الأحداث، ولهذا السارد المتضمن في الحكاية حجة على أن صوته كان واحدا من بين الأصوات المتداخلة وهو شأن صالح لأنه بدأ بالسرد وتخلى عنه

لشخصيات أخرى متضمنة في الحكاية ولم يقمعها في نقل رؤاها وأفكارها فأصبحت أصواتا مجاورة لصوته.

ولهذا يمكن القول إنّ الخطاب في رواية "راس المحنة 1+1=0" ينمو من دون سلطة محددة أو توجيه ملموس من قبل صوت سردي، وكانت حرية الشخصية في التعبير عن نفسها كبيرة. ومنذ الصفحات الأولى نكون مع صالح فيمدنا بمعلومات عن نفسه وأهل قريته وأفراد أسرته بجرعات صغيرة:

- اسمه: "لما خرجت إلى هذه الدنيا أسماني والدي صالح على اسم جدي حيث يبقى الاسم حيّا متداولا" [3].
- مسقط رأسه: "ولدت في حضن هذه الرؤوم، هذه القرية الصغيرة تنام حالمة بريئة كرضيع في حضن جبل جبار" [4].
- ثورته: "كان عمري إذ ذاك سبعة عشر عاما... أول معركة خضتها أسماني الإخوة صالح الرصاصة..." [5].
- فقره: "أشفقا عليّا (السّعيد والربيع) وعلى حالي وفقري" [6].

يتعيّن **السارد الأول** – كما نلاحظ – بضمير المتكلم أو كما يقال بضمير التجربة ويظهر بصفته بطل حكيه (Auto diégétique) حسب اصطلاحية جيرار جنيت يستأثر بالسرد ويروي أيامه ويدلي بآرائه فيكون صالح ساردا من الصفحة 19 إلى الصفحة 29*. ثمّ يتخلى عن السرد وتبرز صورة **ساردة ثانية**: ابنته الجازية:

"وكانت السنابل تمارس طقوس الرقص على إيقاع نسمات الصباح الخفيفة وأعشاب الطريق تزخم أقدامنا فتدغدغ أسفل سيقانها... أنا وصويحباتي كنا نحث الخطا نحو الطريق العام حيث ننتقل إلى الثانوية بالمدينة" [7].

وتحدثنا عن زواج هجيرة وعن حبها لزميلها ذياب ثم يستأنف صالح السرد في الصفحة 33 ويقول: "بعد أيام دخلت المدينة... وجدا لي مسكنا وسطها... كان زمن الاستعمار لأحد المعمرين الفرنسيين..." [8].

وتقوم الجازية ثانية بوظيفة السرد في الصفحة 38: "منذ سنة كان الفراق الصعب... رحل ذياب إلى العاصمة ليواصل دراسته بمعهد الصحافة والتحقت أنا بمركز التكوين شبه الطبي لأتخرج منه ممرضة..." [9].

يتميز السرد بتناوب واضح بين ساردين وساردات[**] على نحو ما نجده في الفصل الرابع: "قراصنة الأحلام":

- يأخذ امحمد أملمّد الكلمة من ص 107 إلى ص 109.
- يواصل منير ابن شهيد وظيفة السرد من ص 109 إلى ص 134.
- تظهر الجازية في صورة ساردة من ص 129 إلى ص 131.
- يمسك صالح بزمام السرد من ص 134 إلى ص 139.
- يعود منير ثانية إلى السرد من ص 140 إلى ص 142.
- ويأخذ صالح الكلمة في ص 142 إلى ص 144.
- يعلو صوت عبد الرحيم في السرد من ص 145 إلى ص 149.
- يتحول السرد من عبد الرحيم إلى الجازية في ص 149 إلى 154:

يقول عبد الرحيم: "رددت بين شفتي:

- استغفر اللّه العظيم لا اله إلا اللّه محمد رسول اللّه.

وتقول الجازية: "وسمعناها جميعا تخرج من فمه خافتة باهتة فتملكنا شيء من الفزع".

ونقع على مثل هذا الانتقال المفاجئ من سارد إلى آخر في صفحتي 139 و140:

يقول صالح: "شيء واحد كنت أقوله لرفاقي المجاهدين... يجب أن نحمل السلاح في وجه كل أشكال الإرهاب."

ويلي سرد صالح مقطع سردي لمنير جاء فيه: "انعطف متحدرا في زقاق مترب تشكلت فيه برك للحماء وقفل يدحرجها وسط الأوحال نحو بيته..." ولا يمكن أن نتبين جيدا هوية السارد إلا بعد قراءة الحوار الذي جرى بين صالح ومنير.

يستخدم السرد في رواية "رأس المحنة 1+1=0" التقنيات التي تستهدف كسر التصور الواحد للحقيقة* مثل التداول على السرد فيتناوب الساردون في تقديم المادة الحكائية كما تتخلل الأمثال والأشعار والأغاني والنكت والحوارات والمونولوجات الرواية لتصف الواقع البائس وغياب العدالة والقمع والقتل.

وقد عمل التداول على السرد على تحطيم الرؤية من خلف وإضافة شيء لافت للنظر في بنية السرد حيث تقاسمت شخصيات عديدة أداء السرد من بداية النص إلى نهايته.

4- المرأة/ الصوت الصدى

نلاحظ إعادة إنتاج الأدوار التي يمنحها المجتمع للمرأة والرجل في رواية "رأس المحنة 1+1=0" والتي تبدأ مع أساليب التنشئة حيث تتشكل الهوية الذكورية منذ الصغر على أساس الاستغلال وامتلاك الذات والتصرف في الثقافة واللغة والطبيعة.

- **عرجونة/ الكلمة الممتنعة**

لم تخرج عرجونة من الفضاء الداخلي المغلق الذي أورثها سمة قمع الرغبة الذاتية إلى فضاء الخارج المتفتح على الممكن مع إتاحة الفرصة للذات لكي تجرّب سلوكها الحضاري.

تتحدد هوية عرجونة بكونها ابنة عمر وأم هجيرة والجازية وعبد الرحيم، يقول صالح: "جاءت بنت عمر أم الأولاد بمترد كسكس وطاس من الرايب أكلا"[10].

لم تظهر عرجونة كقيمة في ذاتها ومن أجل ذاتها بل هي امرأة حاملة لهوية غير مستقلة (ملحقة بالأب والزوج) تتطابق مع ذاكرة الشعوب وتاريخها.

تحتل عرجونة موقع التابع الذي لا يملك حق التفكير والإرادة التي تحدث عنها جان جاك روسو في زمانه بكلامه "إنه من المفروض أن تعهدها تربيتها لكي تكون السند المعنوي للرجل وخادمته"[11] وتبتعد بذلك عن مجال الكلام والفعل.

لقد كانت عرجونة:

- تعيش في قلق دائم على صالح:

- "صالح لا يقبل الضيم وأعلاه كثرين... ترددت هذه الهواجس في نفسي"[12].

- "بت مكاني متضرعة إلى الله أن يكون في عونه"[13].

- "سلامتك... اهتم بصحتك... لا تحرق أعصابك... مازلت بحاجة إليك"[14].

- تؤثر الصمت في الحالات الصعبة:

- "يرتع صالح حذاءه ويرميه في وجهها ويرميها بعده بأطنان من السباب والشتائم"[15].

وتبقى عرجونة صامتة لا تقول شيئا.

- تشعر بالذنب:

- "ألوم نفسي... هل كنت السبب في كل ما حصل... ماذا لو وقفت في وجه صالح وأبيت عليه الرحيل إلى المدينة وبقينا في الريف"[16].

لم تكن عرجونة ذلك الكائن الذي يتكلم، وذلك الكائن الذي يريد ما يشتهي، وذلك الكائن الذي يسمعنا صوته، إنها "ليست ذلك الكائن الذي أراد فحقق ما أراد فتكلم ما تكلم وحقق ما اشتهاه واسمعنا ما رغب في اسماعه لنا، وأعلن عن حضوره بالشكل الذي أراد"[17].

وبهذا المفهوم تمثل عرجونة/ المرأة:
- الاستعداد للتضحية
- نكران الذات
- الانفعال الزائد

وهي الصورة المحددة في الأعراف والمبرمجة في الخطاب الاجتماعي.

- **الجازية/ صوت المجتمع.**

لقد كانت الجازية هي الأخرى ذات الكائن الذي "احتجزناه وحورنا في كيانه وجعلناه بالشكل الذي يجب أن يكون فيه كما نريد نحن، أي أسقطنا فيه ومنه ما يحقق هذه الرغبة داخله"[18].

يكرّس صوت الجازية المقولات التاريخية (الضعف – التبعية – الصمت...) التي تلتصق بالمرأة.

يهتم ذياب (صديق الجازية) بمحاربة الفساد وفضح الرداءة فيما تظل الجازية تفكر في الزواج وفي الحب وترفض أن يغامر ذياب بحياته وتقول: "يا

ذياب هذا بحر لا نحسن السباحة فيه... يكفينا بحر الحب"[19]، وهذا التمييز الواضح بين الجنسين من حيث طبيعة المهام والأعمال المسندة إليهما يبدأ في مرحلة الطفولة لتتسع الفجوة وتبلغ ذروتها في مرحلة الشباب خاصة[*]. وتقول أوتيز أن المفاهيم التي تشكلت حول الأنوثة والذكورة ترجع إلى التنشئة الاجتماعية وبسبب السياقات الثقافية التي مرت بها المجتمعات الإنسانية من حيث ارتباط الذكر بالإنتاج والحياة العامة والقوة والإرادة بينما الأنوثة ترتبط بالتوالد أو إعادة الإنتاج والحياة الخاصة والتبعية[20]. وتتجلى الفكرة نفسها في كلام حسناء خطيبة منير: "لم أكن موافقة تمام الموافقة على الذي كان يفعله منير... كنت أتمنى أن يعتني بهموم أسرته الصغيرة فحسب... الهموم الأكبر منه لا شأن له بها... وإلا متى نتزوج ومتى ننجب الأطفال نعيش معهم ما تبقى من حياتنا..."[21]، وكأن المرأة في هذه المشاهد وغيرها غير مؤهلة للخوض في المجالات المهمة فحسبها أن تكون زوجة وأما. إن المرأة لا تبدع سوى في الميادين الاجتماعية من الاهتمام بالمنزل وتربية الأبناء أما القضايا ذات الطابع الفكري فلا يمكن أن تبدع فيها.

ويقدم عز الدين جلاوجي صوت المرأة المنحرفة (عبلة) ويتعرض لدور الظروف الاجتماعية في انحراف المرأة ويحاول أن يغلّف العاهرة بإطار إنساني فيه الكثير من الرحمة والتفهم وهو صوت تقليدي في الرواية العربية الحديثة.

خصّ الكاتب الرجل بالكلام والنقد وطرح الأسئلة فيما ظلت الفاعلية النسائية مهمشة، ويتراوح صوت المرأة في الرواية بين الزوجة التقليدية (عرجونة) والخطيبة المخلصة (الجازية) والفتاة المنحرفة (عبلة).

وأخيرا نقول إن الغائب الكبير في حياة المرأة هو اللغة أو الملفوظ الذي يعبر عن وجودها ويعلن عن حضورها فلم تدخل بعد اللغة ولم تتكلم بها ولم تحاول

فرض نفسها داخل الوجود اللغوي، ولم يكن كلامها في النص الروائي تجليا لذات تفكر وتقول ما بنفسها كما كان عند الرجل.

الهوامش:

---

(1) ميخائيل تاختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريني، دار توبقال للنشر، ص9.

* – إنّ مفهوم الحوارية وثيق الارتباط بالتعدد الصوتي إلى درجة تجعل عملية التمييز بينها صعبة، وتعكس الحوارية تعددية التشكيل المجتمعي الإنساني وتعني بناءات نفسية مختلفة وبيئات وثقافات وأعمار... و"ينظر باختين إلى التلفظ البشري بوصفه نتاجا لتفاعل اللغة وسياق التلفظ". ينظر تزفيتان تودوروف:ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح.

* – والملفوظ هو ثمرة التلفظ، والتلفظ هو فعل إنتاج ملفوظ ما أو كما يقول ديكرو: "أنه الحدث الذي يتشكل بظهور ملفوظ"، ويركز مانجونو على السمة التفاعلية للخطاب (أنا) (أنت) فلا وجود لخطاب بدون (أنا) منتجة تطمح إلى التأثير في الآخر (أنت)، فكل أنا ترغب في إقامة تواصل مع أنا أخرى (ذات أخرى).

* *– يتحدد الصوت السردي بحضوره في الحكاية وعلاقته بالخطاب وترتيبه للعلاقات الزمنية وعلاقته بالشخصيات وبأصناف التبئير الثلاثة التي تتأتى من مقارنة معلومات السارد بمعلومات الشخصيات. للتوسع في الموضوع يمكن الرجوع إلى ثلاث دراسات لجيرار جنيت وهي (Figures III، Discours du récit و Nouveau discours du récit).

* – رواية "راس المحنة 1+1=0" هي الرواية الثالثة للكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي، نشرها سنة 2004 في مطبعة دار هومة بالجزائر.

* * – يمكن للسارد أن يكون:

- غير ممثل في الحكاية: خارج حكائي (Hétéro diégétique)
- ممثلا في الحكاية: داخل حكائي (Homo diégétique)

وهنا يمكن أن يكون السارد:

- هو بطل حكيه (Auto diégétique)
- ويؤدي الأدوار الثانوية: مشاهد/ شاهد.

1- عز الدين جلاوجي: "راس المحنة 1+1=0"، دار هومه، ط2، الجزائر، 2004، ص 19.

2- جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة عبد الجليل الأزدي وعمر علي محمد معتصم، الدار البيضاء، 1996، ص 258.

3- عز الدين جلاوجي: "راس المحنة 1+1=0"، ص 19.

4- المصدر نفسه، ص ص 19-20.

5- عز الدين جلاوجي: "راس المحنة 1+1=0"، ص 20.

6- المصدر نفسه، 29.

* إنّ صالح هو الأنا الساردة والأنا المسرودة في آن واحد، على مدى عشر صفحات، ألا يتعلق الأمر بنقل تجارب حيّة عاشها صالح؟!

7- عز الدين جلاوجي: "راس المحنة 1+1=0"، ص 30.

8- المصدر نفسه، 33.

9- المصدر نفسه، 38.

* * - يجتمع خمسة ساردين من ص 55 إلى ص 74 وهم على التوالي: ذياب وعرجونة وصالح ومنير والجازية، ويتقاسم صالح وعبد الرحيم السرد في صفحة واحدة (84).

* - وإذا كان مقتل "الحركي" والد محمد أملمد مفخرة بالنسبة لصالح فهو فعل فظيع وغير إنساني بالنسبة لأحمد أملمّد ابن المقتول الذي يقوم بسرد الحدث ويعطينا صورة بشعة لجثة أبيه الهامدة في الوادي"... كانت القصبة الهوائية والأوداج مقطوعة... عظام الفقرات واضحة للعيان (...) كان مربوطا بسلك حديدي... وكان لسانه قد خرج من فمه كلية..."عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص 94.

10- عز الدين جلاوجي : راس المحنة 1+1=0، ص 23.

11- جان جاك روسو نقلا عن زهور كرام: السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، المدارس، ط1، الدار البيضاء، ص 64.

12- عز الدين جلاوجي : راس المحنة 1+1=0، ص 58.

13- المصدر نفسه، ص 61.

14- المصدر نفسه، ص 51.

15- المصدر نفسه، ص 100.

16- المصدر نفسه، ص 64.

17- إبراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء العربي، ط2، دمشق، 2002، ص 138.

18- المرجع نفسه، ص 138.

19- عز الدين جلاوجي: راس المحنة 1+1=0، ص 31.

* - وتبدأ عملية تدريب الأطفال الذكور على الخشونة والاستقلالية منذ نعومة أظافرهم وفي الوقت نفسه يقوم المجتمع بغرس بعض التصورات في أذهان الفتيات حول ضعف بنيتهن الفزيولوجية وسرعة انفعالهن ونظرتهن الذاتية إلى الأمور.

20- أوتيز نقلا عن أبي بكر أحمد باقادر: قراءات في علم الاجتماع، دار الهدى، ط1، بيروت، 2004، ص 33.

21- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص 211.

قراءة المتعة في نصوص "سرادق الحلم والفجيعة"

أ. سامية بن عكوش

جامعة مولود معمري تيزي وزو

مقدمة:

لم يعد النّص الأدبيّ في السّرديات المعاصرة قصّ للأحداث وفق تسلسل منطقيّ، على قارئ مستلق، يأخذ المؤلّف بيدّه في رسم الانعرجات وسدّ الثغرات وامتلاك الانفرجات، بل هو إشراك له في كتابة النّص من جديد، بإحالة حريق المكابدة الإنسانية، من جوف المؤلّف كما هو في السّرد التقليديّ، إلى جوف القارئ، كما هو في السّرديات المعاصرة. وفي هذا الانزياح من سلطة المؤلّف إلى سلطة القارئ، ترسم استراتيجيات جديدة، عن مفهوم النّص الأدبيّ وعلاقة المؤلّف به وبقارئه وطبيعة القراءة المنوطة بهذا النّص، أي تحويل للمفاهيم الأدبية ولأشكال القراءة ومهام القارئ والكاتب معا.

لما تساءل بارث: من أين نبدأ؟ في قراءة النّص الأدبيّ، فإنّ سؤاله يشي بأمرين: كون النّص الأدبيّ معمارا له عدّة مداخل ومنافذ، وهنا نحوّل مفهوم كانط عن الفلسفة كمعمار إلى مفهوم بارت للنّص كمعمار. ومن جهة أخرى يشي السؤال أنّ أيّ بداية قرائية هي فعل ذات قارئة على نص منته لغويا. ولعل أفضل من بحث في هذه المداخل النّصية جيرار جنات، في مفهومه عن عتبات النّص الخارجية والدّاخلية، والتي نخالها سند أيّ بداية قرائية.

إنّ القارئ لنصوص[1] عزالدّين جلاوجيّ، "سرادق الحلم والفجيعة" يصطدم من القراءة الأوّلية بشكل كتابة مختلف عن الكتابة التقليدية، إذ رنا

الكاتب إلى الكتابة المقطعية التشذيرية، تقدّر ب 34 مقطعا مرقّما، وعشر مقاطع غير مرقمة، وخمس روايات وردت تباعا في الوسط والنّهاية. صدّر هذه المقاطع بإهداء وفاتحة أورد فيها مقولة للتوحيديّ، مع إيراد مقدّمة سماها خاتمة، وخاتمة سمّاها مقدمة.

إنّ الشكل الخارجيّ للنّصوص يخرق أفق تلقي أيّ قارئ، من خلال انحرافه عن تقاليد شكل الرواية، رغم أنّ الكاتب يسمّي هذا الشكل الكتابيّ رواية في صدارة العمل. ثمّ إنّ فاتحة النّصوص اختارها عزالدّين جلاوجيّ للفيلسوف الصوفيّ، التوحيديّ وهي :

"الهوى مركبي والهدى مطلبي، فلا أنا أنزل عن مركبي ولا أنا أبلغ مطلبي، أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة ".

يمثل المقطع فاتحة قرائية هامة وأساسية، مثلها مثل فاتحة القرآن، التي بها تصحّ الصلاة وبدونها تبطل. فهي البداية والمآل في كلتا الحالتين. وفيها يلمّح الكاتب إلى موضوع الرّغبة الذي ترتبط به الذات في النّص، ألا وهو الهوى، وكذا طبيعة مسار البحث عن موضوع الرّغبة ومآلاته، في قوله: "فلا أنا أنزل عن مركبي ولا أنا أبلغ مطلبي، أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة". يبلّغ المقطع: "فلا أنا أنزل عن مركبي ولا أنا أبلغ مطلبي" عن رغبة مستمرة في موضوع الهوى دون الظفر به، كما أنّ المقطع: "أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة" يفسّر سبب عدم ظفر الذات بموضوع الهوى، ألا وهو وقوعها في خداع اللّغة أو تمويه العبارة، مما يفصلها عن موضوع الهوى أو حقيقة الخبر بلغة المتصوفة. فتكون الذات متأرجحة بين العبارة والخبر، أو بين الإشارة والحقيقة، في سيرورة مستمرة دون طائل يرتجى.

تشير الفاتحة كعتبة خارجية هامة في قراءة أيّ نص أدبيّ، إلى سيمات المسار القرائيّ الذي ينتظر أيّ قارئ للنّصوص، سيمات الضياع والتيه والطيش، بين تموجات الرّغبة الفاقدة لموضوعها ومخاتلات اللّغة الخادعة التي تبعد الذات عن موضوعها، مع إيهامها بأنّها تقرّبه منه. ما ينتظر القارئ هو الضياع، من خلال موقعة الكلام على لسان التوحيديّ، في المنطقة الوسطى بين الهوى والهدي(العقل)، لا هذا ولاذاك، أو بتعبير آخر منطقة الثالث المرفوع أو منطقة البرزخ حسب لغة المتصوّفة. ولا تسمح هذه المنطقة بإحالة الدّال النّصيّ إلى أيّ مدلول، لأنّ منطقة الثالث المرفوع هي منطقة سيرورة الدال قبل إحالته إلى مدلوله، والنّص قبل إحالته إلى مرجعه. ومن هنا تنشأ الصدمة، بين ما يعلن عنه النّص و ما ينبني عليه أفق تلقي أيّ قارئ، أي بين استحالة الوصول إلى برّ المعنى في الفاتحة، ورغبة الوصول لدى أيّ قارئ يلّج النّص. وإنّ أيّ نص صادم لأفق تلّقي القارئ منذ عتباته الخارجية- العنوان والاستهلال والفاتحة- لابدّ أن يثير الدّهشة لديه، والدّهشة هي الوظيفة الأساسية لأيّ عمل فنّي حسب أفلاطون.

من هنا تفتّقت أسئلة الإشكالية: ما هي القراءة التي تفترّضها مثل هذه النّصوص الصادمة؟ وما هي وظيفة اللّغة في مثل هذه السيرورة الضائعة للدوال وللمرجعيات؟ وكيف انبنت شبكة العلاقات بين الذات القارئة والكاتبة ؟، وبين الذوات الفاعلة داخل النّصوص السّاردة والمسرودة؟

ارتأينا الإجابة عن أسئلة الإشكالية بالاستناد إلى مفهوم جوهريّ في نقد بارث، نص المتعة وعلاقته بقراءة المتعة التي يقترحها في ثورته على الأشكال القرائية التقليدية. وسنبحث من خلال نصوص "سرادق الحلم والفجيعة" عن العناصر التي تجعلها تصنّف ضمن نصوص المتعة، ثمّ سنشغّل قراءة المتعة في

النّصوص ذاتها، بالاستناد إلى الدراسات البارثية المندرجة في هذا المنحى، بدءا بمتعة اللّغة كما هي في كتابيه الأساسيين، s-z ولذّة النّص، انتهاءا بمتعة الصورة كما هي في كتابه " رولان بارث عن طريق رولان بارث".

نتغيا من خلال المقاربة تشريح فضاء المتعة الذي تحدث فيه حركة الالتفاف والإغراء بين تلافيف جسد النّص، وأهواء القارئ الإيروسيّ المستمتع بالنّص حسب بارث. وباختصار ستكون قراءتنا قراءة متعوية مختلفة عن القراءات التي اطّلعنا عليها لدى الدّارسين لعز الدّين جلاوجي، الذين يجنحون إلى مقاربة نص مختلف جديد، بمقاربات تقليدية. نحاوّل في مقاربتنا –إذن- تحقيق الإخلاص المزدوج، أوّلا لطبيعة النّصوص المنزاحة عن المعايير التقليدية للفنّ الأدبيّ، وثانيا تشغيل قراءة المتعة التي تستدعيها مثل هذه الخروق والانحرافات. أي تكون اللّغة الواصفة غير معيارية، ممتعة على نفس درجة اللّغة الموصوفة. ذاك هو الإخلاص المزدوج.

1- مدخل الجنس الأدبيّ: شعرية السّرد والشعر:

يعلن كاتب "سرادق الحلم والفجيعة " أنّها رواية في صدارة عمله الأدبيّ، وما تعنيه من سرد متتابع لأحداث تقوم بها ذوات وشخصيات، ضمن حبكة معينة تؤول إلى نهاية ما، لكن الكاتب خرق مقوّمات الرواية بمفهومها التقليديّ في جانب الشكل الخارجيّ وكذا المنطق السرديّ بداخل هذا الشكل الكتابيّ.

أما في الشكل الخارجيّ، فإنّ الكاتب قدّم روايته في شكل مقاطع كتابية، أحصيناها ب34 مقطعا مرقّما، وعشر مقاطع غير مرقمة، وخمس روايات وردت تباعا في الوسط والنّهاية، مع خاتمة قدّمها في المقدمة ومقدمة ختم بها الرواية، أي انزاح شكلّيا عن جنس الرواية المعمول به. ولم يكن هذا

الانزياح الشكليّ محض صدفة، بل إفادة مما تتيحه الكتابة المقطعية من تأثيرات على المعنى النّصيّ. إذ أنّها حسب بارث- استعان بها في كتابه بارث عن بارث- تتيح إمكانية كسر الكتابة الإنشائية، أي تهدّم "الخطاب الذي ننشئه لأجل إعطاء معنى نهائي لما نقوله، والذي يمثل قاعدة البلاغة للعصور السابقة" [2]، فلهذا الشكل تأثير على حجم المعاني المقروءة.

يحوي هذا الشكل المقطعيّ نوعين من المقاطع:

1- أولى تسرد وضعية ذات في محيط مدينة تعيش فيها شخصيات وذوات حيوانية (الغراب والفئران والسوس والدود) وأخرى غريبة الأسماء(القارح بن التالف والفاني بن غفلان والمبولة وقبحون)، ووردت المدينة في صورة عاهرة تمارس الدعارة جهارا نهارا مع الشخصيات السابقة وتطارد الذات السّاردة، وهي تفرّ منها. ونمثل على ذلك بقوله: "خلفي تجري الثعالب...الثعالب تجري خلفي...تجري خلفي الثعالب... أعدو... ألهث... أتسلق منارة... تتعالى أنفاسي... تتطاول... ألهث... التهم السلم... تسيخ المنارة... تغوص... تزدردها الأرض... أنتعل التراب... أجري... أجري... أعدو... ألعن زيف الأشياء... أتمدد... أختفي خلف رصيف يكاد لا يبين. تقهقه المدينة العاهرة في سمعي... تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف... يتصافح ثدياها... شكوتاها... تضرب على الأرض بكعبها...تدندن أغنيتها المفضلة. تبتعد عني وأنا أتأملها حزينا باكيا...تجري خلفها الثعالب... الثعالب خلفها تجري... خلفها تجري الثعالب... أتململ... أضغط نفسي مرتجفا... وأنا أراها تغوص جميعا في أحشائها... في أحشائها تغوص جميعا." [3]

يظهر في المقطع التنافر بين الذات السّاردة والمحيط(الخارج) أو الآخر، من خلال حركة الأفعال المتباعدة: "تجري/ أعدو، تبتعد عنّي/ تغوص جميعا في

أحشائها"، تتنكّر فيها الذات لكلّ ما يحيط بها وتنفرّ في حركة هروب، ترجمتها الأفعال: " أجري، أعدو، ألهث، أتسلق، تتعالى، تتطاول، ألهث" التي تزيد من درجة الإنكار لما هو خارجيّ(آخر)، في الوقت ذاته تزداد أفعال العدوانية لهذا الآخر نحو الذات، ترجمتها تمظهرات الآخر في صوّر حيوانية تثير الرّعب" الثعالب" وفي قوله " أتململ وأضغط مرتجفا" وهي وضعية جسدية توحي بالخوف، وموضوع الخوف" الثعالب" والمدينة المومس. فالمقطع يصوّر كابوسا يؤرق الذات. ويتكرّر في عدّة مقاطع، تشترك في سمات بنيوية: رفض الذات للخارج (الآخر) وعنف هذا الخارج نحو الذات، فواعله: الغراب، النّسور – الفئران، المبوالة، المدينة في صورة المرأة الموس.

وفي خضم هذه المقاطع الكابوسية وردت أحداث عن أصل المدينة المومس وسكانها، أي أصول الشخصيات الحيوانية، كما وردت في مقاطع أخرى رحلة بحث الذات عن الأصدقاء الذين رحلوا: الحبيبة التي رمز لها بحرف النون، سنان الرّمح، عسل النّحل، الأسمر ذو العينين العسليتين، والشيخ المجذوب. وهل وقع طوفان أغرق المدينة وأذهب سكانها أم لا؟

وعلى رأس موضوع البحث، الحبيبة نون.

2- وردت مقاطع تتخلّل المقاطع الكوابيس، في شكل مناجاة روحية للمحبوبة الراحلة دون أن تعلم الذات أين رحلت؟ وهل استلمت رسائل الذات أم لا؟

ما يهمّنا في مقام إيراد المناجاة الشكل الكتابيّ الذي تلبسته، فقد تمظهرت مقاطع شعرية تفيض شاعرية، وتتّخذ من الصورة والمجاز هيكلها، كهذا:

"دعيني أكن قطرة حمراء تعدو متوهجة جذلى في شرايينك... خفقة حبلى في فؤادك...صهيلا في كبريائك... ذوبيني فيك... اكسري جدار صمتك يا...

دكيه ودعينا نلتحم... إن الالتحام يولد الاحتراق... إن الارتواء يولد الظمأ. حدثتك طويلا وظللت صمتا... كنت في حضرتك يادرويشتي... أمارس طقوس الحلول... كنا جسدا واحدا يا أنا فصرت نصف جسد...خانني الكلام وظللت صامتة كالآلهة... يا... هذه عصارة قلب الزهر أترعتها الأيام الحوالك جوف قلبي وجدتها تقبع حزينة تعاني ضياع الشذا ضياع السنا فاستلبتها لك اشفاقا عليها وحملتها إليك يا... ضميها إليك... عطريها من وجنتيك... من سنا شفتيك... اغمسيها في قلبك... امنحيها الحياة... يا... إن الالتحام يولد الاحتراق... إن الارتواء يولد الظمأ. /غير أني ما رأيتك قط... وما لمحتك إلا سنا... شذا... وجهدت العمر كي أراك ألمسك أنعم بالخصب منك...وكنت تقولين دائما يكفيك الطيف... تخيلني كما تشاء وكما يحلو لك وضمني حين توقظلك الخمرة المعتقة.../ وأنا يا حبيبتي لا أحسن الفصل بين الجسد والروح... ولا أملك هذه الخمرة المعتقة.../ رفقا بقلبي المعنى وأشرقي على القلب خمرا معتقة... روحا وريحانا... " 4

يبدأ المقطع بتصوير إرادة الكينونة الواحدة التي تتوق إليها الذات من خلال الحلول في جسد المحبوبة نون. ذلك ما صورته تشبيهات بليغة حلولية، قطرة حمراء في شرايين المحبوبة، خفقة في فؤادها، صهيلا في كبريائها، أي رغبة الالتحام الكليّ، بين الذاتين المحبة والمحبوبة، في الزمن الآني الذي حيّنته أفعال الأمر: دعيني، ذوبيني، اكسري"، ثمّ تحدث ارتكاسة إلى الزمن الماضي، زمن التوحد بين الجسدين: "كنا جسدا واحدا يا أنا" ليعقبه الانقسام: " فصرت نصف جسد"، ليصف بعدها رغبة هوجاء للعودة إلى الوحدة الأصلية، من خلال تشبيهات بليغة مقلوبة تشبّه أجزاء من جسد المحبوبة، الوجنتين والشفتين والقلب، بالعطر والسّنا والماء على الترتيب.

والملاحظ أنّ المشبه به في كلّ الحالات غير قابل للتجسيم، فالسّنا ضوء يخترق الكون ويرى(ضمّ الياء) به ولكنّه لا يرى (ضمّ الياء) في ذاته، كذلك العطر يشمّ وينتشر لكنّه لا يرى، الماء لا لون له. وتتجلى هنا بلاغة الجمع، جعل الجسديّ المرئيّ غير مرئيّ، أو المجسّم غير مجسّم، أي تجاوزه في صورته المادية المجسمة إلى مالا يقبل الحصر. ثمّ يلغي في المقطع الأخير الجانب التجسيميّ السابق ويرقى بالمحبوبة إلى أن تكون: السنا والشذا والطيف، أي كائنا موجودا وغير موجود (موجودا بأفعاله، السّنا: يضيئ، الشذا: يعطّر، الطيف: يطوف، وغير موجود لأنّه لا يحصر بالعين). ارتقى المقطع – إذن- إلى الفصل بين وجوده العينيّ الظاهريّ ووجوده الروحيّ الباطنيّ: " غير أنّي ما رأيتك قط... وما لمحتك إلا سنا... شذا... وجهدت العمر كي أراك ألمسك أنعم بالخصب منك... وكنت تقولين دائما يكفيك الطيف" .

فتكون المقطوعة السّابقة واقعة بين ثلاث وضعيات للذات: وضعية تهيئة للاتّحاد، فوضعية الاتّحاد والحلول، ثمّ وضعية الانفصال، أي أنّها ثلاث سيرورات مختلفة، تتأرجح فيها الذات بين الاتّحاد بالمحبوبة، خياليا، ثمّ الانفصال، أي الصراع بين وضعية الجسد الموحد والجسد المنقسم، كما هو في التحليل النّفسيّ. وتضطلع الوظيفة الشعرية حسب كريستيفا إمكانية حمل هذا الصراع المكوّن لسيرورة الدّال التي تصنع هوّية الذات المنقسمة داخل اللّسان [5]. وهو ماجسدته المقاطع السّابقة من خلال الصوّر المتطورة ضمن السيرورة الخيالية السّابقة، والتي انقسم فيها المشبه به المجلّي لكينونة المحبوبة بين الوجود والعدم، فتوضع الهوّية تحت علامة كشطب.

ووحده الشّعر من يعيّن الكينونة ويمتحنها في انجلائها واختفائها حسب هيدجر [6] ، عبر اللّغة القلقة المتأرجحة بين الشكّ واليقين. ووحده الشّعر من يلغي

الكلّمات الأساسية ليتيح المجال للإلغاء المستمر للمعاني، مثلما ورد من حذف للمنادى في المقطع بقوله: "يا..."، وحتى في كلّ المقاطع المتحدثة عن المحبوبة نون للمنادى . و كذلك علامات الوقف(...) التي توحي بأنّ المقطع لم يستنفد باللّغة موضوع الرغبة.

كلّ ما قلناه سابقا عناصر تصبّ في مفهوم اللّغة الشعرية حسب جاكبسون والتي تتجاوز حدود الاستعمال العادي للّغة وتتحوّل إلى إشارات تخفي معان في نفس الوقت الذي تظهر أخرى [7]. وليس درسنا إبراز مواطن الشعرية في نصوص "سرادق الحلم والفجيعة" بقدر ما هو تدليل بنموذج عما قلناه من تنوع المقاطع، بين سردية ذات طابع روائيّ ونصوص شعرية. وغالبا ما يتمّ الانتقال من السرد إلى الشعر، بالموازاة مع الانتقال من مقطع ذي طابع كابوسيّ يؤرق الذات إلى مقطع حلميّ يسمو بالذات.

الأمر الذي يجعل النّصوص السّابقة غير خاضعة للتجنيس الأدبيّ، فلا تندرج ضمن باب الرّواية فقط، ولا باب الشعر فقط، فهي هذا وذاك، بل ليست هذا ولا ذاك، إن تجاوزنا التصنيف التقليديّ للنصوص الأدبية وتقيّدنا بأسّس غير معيارية حسب بارث، أسّس اشتغالية النّصوص، التي تخرج النّصوص عن أخلاق الرّواية والشعر- أقصد خصائصهما- لتدخلهما فيما يسمّه بارث الروائيّ بدون رواية le romanesque sans roman ، والشعريّ بدون شعر le poétique sans poème [8] ويقصد بهما التركيز في قراءة النّص الأدبيّ على ممارسته اللّغوية الدالة من غير تصنيفات الأجناس الأدبية أو إحالات إيديولوجية. وهو ما نسعى إلى استجلائه من خلال هذه المداخل القرائية.

2- نحو قراءة متعدّدة لنصوص سرادق الحلم والفجيعة:

أ- الشفرة التأويلية: وفيها نميّز مختلف العبارات (termes) الشكلية

التي بفضلها يتمركز لغز ما، ويتموضع ويتشكّل، ثمّ ترجأ إجابته وأخيرا تنكشف. ولقد أحصينا من خلال الوحدات القرائية، أربعة ألغاز أدلى بها الكاتب في خاتمته:

ل1 : هل حدث طوفان في المدينة؟

ل2: هل نجا شاهد هذه الأحداث ومن كان معه في السّفينة من ذلك؟

ل3 : أين ذهب الشاهد والشيخ المجذوب والهدهد وسنا الرّمح؟

ل4: وهل وجد الشاهد حبيبته النون التي قضى العمر يبحث عنها؟

واللّغز الخامس: هل وصلت رسائل الشاهد إلى محبوبته النون؟ والذي تموضع في المقطع:" لقد قررت أن أكتب رسالة لحبيبتي نون التي لم أرها منذ أمد بعيد...حبيبتي التي لم ترد على رسائلي قط" [9]

والخامس: "ما سرّ النّسور؟ " تموضع في مقطع "العريّ والصمت"، في قوله: " قررت اليوم أن أكشف سرّ النّسور.." [10].

إنّ فكّ اللّغز يعني انبلاج الحقيقة وكشف السرّ. وهو ما تعرض للإرجاء المتواصل في النّص، ولصالح من؟ هل لصالح الذات السّاردة ؟ أم لصالح شخصية في النّص؟ أم لصالح الكاتب؟ أم لصالح لاشيء؟

لا تبحث الذات عن فكّ لغز إلا تحقيقا لرغبة ما، فلا مصلحة للذات في إرجاء الأجوبة. كما أنّ الشخصيات الأخرى لا مصلحة لها في ذلك، مادامت الألغاز أسرارا، سعت الذات إلى فكّها، بمعزل عمّن يحيط بها، فهي في نفور تام ممن يحيطون بها، لذا لم تفش لأحدهم بذلك. كما أنّ الكاتب أو النّاسخ بلغة بارث لا مصلحة له في إرجاء الأجوبة، مادام هو ذاته في حالة شكّ وريب من حدوثها ومآلاتها، كما صرّح بذلك في قوله: "ومازال الرواة والمؤرخون يجمعون الأدلة والبراهين للوصول إلى الحقيقة التي آلت إليها المدينة المومس ولم يصلوا بعد إلى

نتيجة... أو ربما لم يحدث طوفان أصلا؟ "[11] وتبقى المصلحة الوحيدة للخطاب الأدبيّ، في إرجاء الأجوبة لتستمر عملّية السرد. وقد تمّت عملّية إرجاء فكّ الألغاز السّابقة بعدة طرق، نذكر أهمّها:

أ- الانتقال من موقع كتابيّ إلى آخر والابتعاد عن منطلقات البداية: وتعتبر هذه أهمّ طريقة ساهمت في إرجاء الأجوبة، لأنّها خصيصة أساسية للمقاطع النّصية بصفة عامة، فهي تنتقل دون لازمة موضوعية، أو لنقل بمصطلح البلاغيين، دون حسن التخلّص. ونمثّل على ذلك مما حدث لسيرورة فكّ لغز النّسور.

تموضع اللّغز في مقطع وكر النّسور: "قررت اليوم أن أكشف وكر النّسور يجب أن أفضح أسرارهم من هم؟ وأين يسكنون بالضبط؟ وما هي طبيعتهم؟؟ وما هذا التأثير المغناطيسيّ القويّ الذي يسلّطونه على الغراب والسيد لعن أقصد نعل وأتباعهما؟ "[12]

بعدما قررت الذات اكتشاف الأسرار السّابقة باتّباع همزة الوصل، الفئران كفاعل مساعد، ورد مقطع سرديّ جديد لا علاقة له بالأوّل، تتذكّر من خلاله الذات توعد فئران المدينة لها، باللّعنة إن لم تنضم إليهم. وانصرفت الذات بذلك إلى موقع سرديّ آخر، ونسيت موضوع بحثها، بتذكرها لما قالته الفئران. فالذاكرة لعبت دورا في نسيان موضوع اللّغز. لتعود بعدها إلى تذكر سرّ النّسور فتناسيها مرّة ثانية بمقاطع سردية متتالية تقدّر بعشرة. ولا يفكّ اللّغز إلا في المقطع المعنون ب: "الآلهة الحنجرة"، في قوله: "وفجأة انفتحت الجدران فتحات عند كل أريكة وخرج من الفتحات فئران ضخام الجثث تتنكر بزي النسور تضع أجنحة طويلة ومناقير حادة أدركت على التو أن الوكر هو وكر فئران لا نسور وأن ما يظهر للرائي إن هو إلا تنكر تخفي به حقيقتها."[13] فانكشفت حقيقة النّسور

بالولوج في عمق الدّنس، إذ ولجت الذات إلى داخل الغار السريّ للنّسور، فكانت حركة كشف للجوهر أو للسرّ بتجاوز الظاهر، وولوج الباطن.

ب- تمويه الخبر بالإشارة: وقد تجلّت التقنية في البحث عن حقيقة الحبيبة نون. فالحرف بحدّ ذاته يشكّل لغزا محيّرا، ما الاسم الذيّ شقّ منه الحرف؟ ثمّ إلى من يحيل؟

تموضع لغز الحبيبة نون في المقطع الآتي: " لقد قررت أن أكتب رسالة لحبيبتي نون التي لم أرها منذ أمد بعيد...حبيبتي التي لم ترد على رسائلي قط."[14]، ولقد لعب هذا اللّغز أكثر الأدوار تمويها.

ففي مقطع " في حضرته" يهيّء المقطع لفكّ اللّغز من خلال قدوم الشاهد إلى الشيخ المجذوب يسأله حقيقة من رحلوا، ومن بينهم حبيبته النون: " أم أخبره عن قصتي مع حبيبتي نون التي لم ترد على رسائلي؟؟ "[15] ثمّ يستبدل السّؤال بسؤال آخر عن المدينة المومس التي تطارد السارد وتهيم به حبا: "والحقيقة أني جئت أسأله عن المدينة المومس التي ظلت تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف...يتصافح ثدياها... شكوتاها... تضرب الأرض بكعبها العالي...تدندن أغنيتها المفضلة."[16]، ويتمّ بالموازاة في حركة الاستبدال انتقال من موضوع رغبة أصليّ إلى موضوع بديل "عشق المدينة المومس للسارد". وينجرّ عنه الانصراف إلى التعلّق بالظاهر المجسّد(العاهرة) واستبعاد الباطن الروحيّ (المحبوبة نون)، فيتيه السارد بأن يتعلق بالعبارة و ينكر الإشارة. فينصرف عن الشيخ دون أن يعلم حقيقة الخبر. فتكون سيرورة إرجاء فكّ اللّغز، بالتعارض بين الرّغبة الحقيقية(المحبوبة نون) والرّغبة المزيّفة (المدينة المومس)، أو بعبارة أخرى بين حقيقة الإشارة ووهم العبارة. لتنجم عن سيرورة انحراف مسار الحقيقة عبارة إشارية ملغزة، لا يفهمها سوى من رقا إلى مقام الحقيقة من أرباب الطريق، كما تشير إليه عبارة: "تريد أن تبلغ

مجمع البحرين... وقلبك معلق بالحوت... ولبك عاشق للعجل... عد اذبح العجل... واحي الحوت... ودون ذلك فلن تسطيع معي صبرا..."[17]. يشير المقال الإشاريّ إلى صراع الذات بين وعيها المتعلّق بما هو ماثل من مادة، المرموز إليها بالعجل والحوت، وبين حقيقتها الغائبة، المرموز إليها بمجمع البحرين- إشارة إلى الوليّ الصالح الخضر صاحب الحقيقة اللّدنية- ، التي لن ينالها إلا بالفناء عن المادة.

ج- الصمت: يمثل الصمت إستراتيجية خطابية تشتغل جنبا إلى جنب مع الكلام، لتطيل عمر الألغاز وترجئ الحقيقة، وخاصة في مقاطع البحث عن حقيقة الحبيبة نون، التي اتّخذت شكل مناجاة شعرية، في مقاطع تهيّأ بطقوس صوفية، حضور الشيخ المجذوب، وإشراقه أمام الذات الباحثة عن الحقيقة، وتوجيهه لمسار البحث. وكما تناولنا سابقا، تغلب الإشارة في حديث الشيخ عن المحبوبة. والإشارة كلام وصمت، مادامت لا تفهم إلا في دائرة المنتمي إلى عوالم الشيخ الصوفية.

ولما تتمركز الذات داخل الذاكرة لتستعيد ذكريات المحبوبة نون، فإنّها تتّخذ شكلا شعريا يتكلّم بصمت، مثلما ورد في قوله: "هل تذكرين حين كنا نسير أنا وأنت صامتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة وأضغط أصابعك التي تشبه أشعة الشمس .../ ولا شيء غير زخات من مطر تتناثر فوق جسدينا كالفرح.../ ولا شيء غير الصمت.../

أوَ ليس الصمت أعظم لغة وأروع حكاية قصها هذا الكون منذ الأزل ومازال يترنم بها لحنا سرمديا... ؟؟وذلك الذي كتبه بتهوفن للذين يسمعون بغير آذانهم."[18]، أوليس الحذف للمنادى المحبوبة في كلّ مقطع يتحدث عنها يندرج ضمن لغة الصمت؟

د- إلغاز حرف النون: ما الاسم الكامل للمحبوبة نون؟ لمّ شقّ من اسمها حرف واحد فقط؟ ماهي إسهاماته في الألغاز وفكّها؟

إنّ فكّ لغز حرف النون يقود إلى معرفة حقيقة المحبوبة نون، ونستعين بالربط بين هذا الحرف والكلمات التي وردت في علاقة مجاورة لرغبة الذات المحبة والحاملة لحرف النون، فهذه الكلمات هي: المدينة، الجنة، النّفس. ولم يتّم اختيار هذه الكلمات عشوائيا بل بمسوّغات خطابية، من داخل المقاطع الواصفة للمحبوبة نون.

ج1: عين ومان المدينة التي ترعرع فيها الكاتب (النّاسخ) وهي المشهورة بحركتها التجارية قديما، وأوردها الكاتب في مؤخرة الكتاب. وتتكوّن عين ومان من عين وتعني الماء رمز الحياة أو عين الإنسان المبصرة ووسيلته لتمثل العالم، وبين المفردتين رابطة دلالية من حيث أنّ كليهما منبع للحياة، ويمكن فهم الواو حرف عطف و"مان" في أصلها أمان، سقطت الهمزة من تداولات الكلّمة تاريخيا. ويوجد انسجام بين عين الماء وعين الإنسان من جهة، وأمان الطمأنينة التي تحملها الحياة في رمز الماء. وحتى لو شغّلنا التبادلات اللّغوية بين كلمة "عين ومان" العربية واللّغة الأمازيغية لعثرنا على المثل الشعبيّ في التراث الأمازيغيّ : "أمان ذلمان" أي "الماء أمان"، وأيضا كلمة الماء في الأمازيغية: أمان، يعني عين، عين وامان. فالكلمة المركزية لاسم المكان " عين ومان" هي الماء ودلالتها المركزية الحياة.

وإذا بحثنا عن ظلال الكلّمة في النّص، فما سقط من كلمتي "عين" و"ماء" أو ماكبت في المكتوب داخل المتن قد يمثل بدوال تحمل معان مشابهة له، والحرف حسب لاكان عنصر بسيط من بنية الكبت في سلسلة الدال[19]. ونستطيع في مقاطع المحبوبة نون تتّبع ما ورد من كلمات مشابهة للماء "عين ومان".

يردّ رمز الماء بكثرة في مقاطع المحبوبة نون، إما بتشبيهها بنبع الماء أو

بربطها بعنصر له علاقة بالماء، كقوله في مقطع الغربة: "عجلت إلى الشيخ... البحر.../ معذرة كثيرا ما يختلط الشيخ والبحر أقصد أنني قصدت الشيخ أي البحر لا بد أن أجد حبيبتي نون هناك.../ لابد أجدها على الشاطئ تفترش الذهب... الدفء...الإشراق.../ هي هكذا تعودت أن تفعل أو لأغوصن خلفها...في أعماق الماء الشفاف... الرقراق... المتألق."[20] ، انتقلت صورة المحبوبة من امرأة تتواجد في الشاطئ بجوار البحر(الماء) إلى بحر يغوص فيه الشاعر، أي من المجاورة إلى المشابهة، وفي الانتقال من الوجود الحسيّ بجانب البحر إلى التحوّل إلى بحر، انتقال لموضوع الرّغبة المقموع "عين ومان"، من دال إلى دال دون أن يشبع. ولكي نحصل على موضوع الرّغبة المقموع يعلّمنا التحليل النّفسيّ اللاكانيّ أن نمضي في الاتّجاه المعاكس للدوال اللّغوية:" حيث ينبغي لنا المضي في الاتّجاه المعاكس، والصعود من دال إلى دال قصد الاقتراب من التعلقات الأولى للرغبة"[21] . فتكون الحركة المعاكسة إذن ماضية من دال 1 : أعماق الماء الشفاف إلى دال2: على الشاطئ تفترش الذهب.. إلى دال 3 : أجد حبيبتي نون هناك (الشاطئ) إلى دال4 : قصدت الشيخ أي البحر إلى دال يختلط الشيخ والبحر إلى دال4 : عجلت إلى الشيخ البحر فموضوع الحشوة ورد في عبارة" الشيخ..البحر"، ورد بينهما علامة الوقف (...) دلالة إلغاء لكلمات.

هناك مناسبة بين البحر والشيخ، فللبحر عمق وأسرار، لا يكتشفها إلا المولج داخله، وفي مصطلحات المتصوفة البحر رمز لطريق السلوك الصوفي الذي يتّخذه المريد من الظاهر إلى الباطن (الحقيقة) ويحتاج المريد إلى شيخ للوصول إلى الحقيقة (الشيخ المجذوب)، وإن لم يستعن بشيخ فلا يؤتمن الطريق كما يقول المتصوفة(لا أمان). ومن هنا يمكن الربط بين الشيخ (الأمان) والبحر (الماء) بعين ومان (اسم المكان) الذي تحوّل إلى رمز يدور في سلسلة فارغة من ظلال المعنى

داخل المقطع، مادام المقطع يختتم باستحالة السير وبصدمة الذات أمام جفاف نبع الماء في قوله: "حين وقفت على الشاطئ صفعتني الخيبة...انغرزت...انغرست مدية صدئة في القلب...تذكرت قول المجذوب: في الرؤية ضيق تعرفه ولا تعبره فإذا جاءك فسح إنما جاءك لذلك..."[22] ، فاستحالة السير بسبب جفاف الماء، كما أنّ استحالة تحقّق الرّؤية الصوفية فكلّما اتّسعت الرّؤية ضاقت العبارة المعبرة عنها، ونجم عنه استحالة العبور من العبارة إلى الإشارة، أو من دال الكبت إلى موضوع الكبت (عين ومان). وينقلب الرابط بين الدال والمدلول إلى الاختلاف لا التشابه كما دللنا عليه في حركية الدوال، لأنّ عين ومان رمز الحياة. أما البحر فرمز الضيق في المقطع الأخير. تنفصم علاقة الربط بين الدال ومدلوله، لتتحول السيرورة إلى سيرورة رموز دوالية لا تثبت على مرموزاتها، ولا تستقر على مدلول معين فلا تستقرّ الدلالة ولاتطمئن.

ج2 : هناك احتمال آخر أن تكون "عين ومان" هي نفسها المدينة التي تتراءى للذات في صورتين متناقضتين، صورة المدينة الموسم التي تمارس الدّعارة جهارا نهارا وتطارد الذات محاولة إغراءها بمقطع يتكرّر كثيرا، وفي كثير من الأحيان يكون منبّتا عن السيرورة الموضوعية للمعنى، مثل البذرة الفاسدة المتسلّلة بين البذور الصالحة. ذلك ما يتجلى في هذا المقطع: تقهقه المدينة العاهرة في سمعي... تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف... يتصافح ثدياها... شكوتاها... تضرب على الأرض بكعبها... تدندن أغنيتها المفضلة."[23] فيصوّر المقطع مفاتن المدينة في صورة المرأة العاهرة ويركّز على ذكر أطراف اللّذة "الثديان، الشكوتان، صوت الرجل وهي تضرب على الأرض بالكعب العالي، الغناء كعنصر إغراء" ويبرّز الجسد مجزءا لا موحدا، ولم تستوعبه الذات إلا في صورة فتيشية (جزئية)، مثلما يستوعب الطفل الرضيع جسد أمّه في صورة جزئية غير

موحدة كمواطن للذة الشمّية والفمّية والسمعية[24] وتنفر الذات من صورة المدينة المومس، التي تعني الدّنس والحيوانية، مادامت تمارس العهر مع حيوانات المدينة، وتحسّ الذات بالنّفور منها، كما دللنا على ذلك سابقا. لكن بالمقابل هذه المدينة الحاملة لحرف النون وردت في صورة المحبوبة أيضا في زلّة لسان في قوله: "آه مدينتي.../ عفوا أقصد آه حبيبتي.../ لماذا تهرب منا اللّحظات الرائعة الجميلة؟/ لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا؟ "[25] لقد تمّ استبدال مدينتي بحبيبتي، وكأنّ الكلمة الأولى زلّة لسان لم يتقصدها المتكلّم، واللاوعي يتحدث غالبا في زلات اللّسان، فهل تكون النون حرفا من مدينة الذات الضائعة؟ لنستبين الأمر من خلال علاقة الذات بالمدينة في مقاطع أخرى.

وردت علاقة ارتباط وانسجام بين الذات والمدينة، إذ حدثت النّسبة بينهما في عدّة مقاطع، كهذا: "ولمن تترك المدينة؟؟ للغراب... للدود اللّدود... للثعالب تأتي تترى من أقصى المدينة تسعى؟؟ وما يضيرك أنت؟ الظاهر أنّ المدينة قد شغفتك حبا... عشقا... هياما... أعرض عن هذا واستغفر لذنبك"[26] تحوّلت مواقع السرد في المقطع، إذ تحوّل السّارد إلى ذات مخاطبة(أنت) تتلقى كلاما من ذات غائبة غير معلنة، فالذات منشطرة بين صوتين، أوّل غائب يحضّها على البقاء في المدينة للدفاع عنها ضدّ الحيوانات التي تعيث فيها فسادا وثان غير مبال "وما يضيرك أنت؟". فهو يتراءى صوت العقل والوعي (الشعور بمسؤولية حماية المدينة)، وأنت صوت الهوى(إرادة المغادرة دون الانشغال بما يحدث للمدينة). لكن سرعان ما تنقلب الأدوار ليتلقى ضمير المخاطب صوت "هو" يقول: "الظاهر أنّ المدينة قد شغفتك حبا... عشقا... هياما... أعرض عن هذا واستغفر لذنبك" فيقترن حبّ المدينة بالذنب الواجب الاستغفار منه، وكأنّ الضمير أنت يتحوّل إلى مقام "هو"، فنلاحظ ضياع مدلول المدينة بين السلبي والإيجابيّ، في خضم عدم استقرار

الذوات، فهي مخاطبة(كسر الباء) ومخاطبة(فتح الباء) في الوقت ذاته، أي في لعبة مرآوية(رائي ومرئي) تضيع فيها الذوات ومدلول المدينة. وتلغى فيها المواقف النّحوية(مخاطب بكسر الباء وفتحها) ليصير الذي يعشق المدينة هو عينه الذي يمقتها ويفرّ منها، مثل الصوفيّ الذي يقول العين التي أرى بها اللّه هي ذاتها عين اللّه التي تراني. وتلك هي قمّة المتعة في الإلغاء[27]

وهذا الصراع داخل الذات بين صورة المدينة التي تشعر الذات بالانتماء إليها وضرورة الدّفاع عنها ضدّ الحيوانات، وبين صورة المدينة المومس التي تفرّ منها وتتقزّز من قذارتها. تفرّ منها إلى الحبيبة نون، ولو أجرينا قياسا منطقيا بهذا الشكل:

الذات تحب المدينة المثالية

الذات تفر إلى الحبيبة النون من المدينة المومس

إذن حبيبة الذات المدينة المثالية التي لم تستطع العيش فيها وتحقيق السلم والحب في كنفها، لأنّ الحيوانات الإنسية تعيث فيها فسادا.

مثل هذا الاستدلال قاد الذات إلى الوقوع في براثن المحظور والممنوع، بأن عشقت المدينة المومس ووقعت في إغرائها، بعدما غاصت في باطن غار النّسور تتّبعا للغراب، كي يكشف سرّهم، فكان كشف سرّ النّسور، مسخ للذات بأن ألحقت بها اللّعنة وتسربلت بالعفن والقاذورات التي شمّتها وسقطت على جسدها عند خروجها من مخدع النّسور.

إنّ لعنة الخطاب، فكّ سرّ النسور وكشف الحقيقة، تلحق بالذات، فتمسخ بذلك صورة الحبيبة الحقيقية بصورة المدينة المومس، ويتمّ الانزياح للذات من بحثها في الباطن الروحيّ إلى الظاهر المدنس، وحرف النون ينبجس من الدنس أيضا، فيتحوّل الخطاب الشعريّ من البحث عن موضوع الرّغبة الحقيقيّ (الحبيبة

النون) إلى البحث عن موضوع رغبة مزيّف(المدينة الموسس).

وفي هذا الانزياح أيضا تحويل للرسائل التي كتبتها الذات للحبيبة وتساءلت: إن وصلتها أم لا؟ لتخرج الذات الرّسائل من جيبها، فكّ لغز الرّسائل:

"وارتميت على صدرها النّاهد أتمسّح تائبا أعلن الإيمان بعقيدة الولاء والعشق الذي أشربته قلبي حتى الثمالة... / خانتني اللّغة ... كلّ الكلمات أعجز من أن تعبر عن حبي لها، تذكرت قصائد كتبتها في حبيبتي نون أقصد التي كانت حبيبتي أخرجتها من جيبي بسطتها ورفعت عقيرتي منشدا في حضرتها وهي تقعو على مؤخرتها كأنّها بلقيس تستوي على عرشها"[28]، فالرسائل لم يبعثها الشاهد إلى حبيبته، وهي في جيبه قابعة، هل تكون المحبوبة نون لم ترحل، أتكون هي المدينة الموسس التي ظفر بها؟ أهي فعلا رسائل الحبيبة النون أم أنّها رسائل مزيّفة؟

قد تكون حقيقة الرّسائل. وقد تكون رسائل مزيّفة مادامت الحقيقة وردت في مقطع شعريّ، والشعر عالم مراوغ لا يبوح بكلّ شيئ، والدليل ماورد من وصف للمدينة الموسس في قوله" كأنّها بلقيس تستوي على عرشها" شبّهت المدينة الموسس ببلقيس في استوائها على عرشها، لكن أداة التشبيه كأنّ لا تفيد المطابقة التامة بين طرفي التشبيه (المدينة الموسس وبلقيس) فكأنّ تفيد الاشتباه في الشبه بين الطرفين، هو وليس هو، مما يجعل الطرفين في تنافر لا تطابق تام، وهذه الحالة لا تكون إلا في مستوى الخيالي أين تنخدع الذات بالصورة التي تنكشف لها عن المدينة، لأنّ الخيالي فعل للذات المنخدعة بالصورة المنكشفة في المرآة[29] وفي هذا المستوى تكون حقيقة لغز الرّسائل مزيّفة، أو ممسوخة أو لحقتها لعنة الخطاب.

ما حقيقة النون إذن؟

ورد في هامش مقطع الغربة: "والغربة كما تعلمتها من المجذوب أن تبحث عن ذاتك فلا تجدها...ثم إذا وجدتها فقدت شمسك التي تسبح في فلكها..."[30]، إذن الغربة بحث متواصل عن الذات دون الحصول عليها، أو حسب المتصوفة" من عرف نفسه عرف ربّه" . فمعرفة النّفس هي المقصودة من المسعى، وفي النّفس نون "حبيبة نون" . ولو أجرينا سميأة لحركة الذات داخل المقاطع لوجدناها في اتّجاهين: نحو أعلى في المقاطع الشعرية التي تتغنى بالمحبوبة أو أسفل في المقاطع السردية التي تصف عنف الحيوانات اتّجاهها أو مراودة المومس لها. ومن أخطأ الحركة أخطأ الهدف. في التعارض بين الحركتين، تعارض بين حركة أهواء ونزوات حيوانية، صنعتها فواعل الفحش: الغراب، الدود، السوس، النّسور الفئران، والمدينة المومس، وحركة تسام وتحليق في العالي، هيّأتها الرّموز الصوفية: الشيخ والحوت ومجمع البحرين، وكلّ ماله علاقة بالعالم العلويّ، من كواكب (شمس، نجوم، قمر). ولا تحسم الحركة، نحو أعلى أو أسفل، بل تتأرجح كبندول السّاعة بين التسفّل والتعالي، في سيرورة خيالية تجمع هذا وذاك، مثلما توقفنا عند ذلك في علاقة الذات بالمدينة في وجهيها، الحيواني والإنسانيّ. هي صورة النّفس البشرية أو الذات – إذن- التي تتنازعها قوة علوية وقوة سفلية، تجتمعان وتتصارعان، فتغيب النّفس وتتغرّب.

إنّ انحراف موضوع الرّغبة من الحبية نون إلى المدينة المومس، انحراف للرّسائل، عن المرسل إليه الحقيقيّ، لتتحوّل إلى نصوص لا معنى لها، أي توضع سيرورة الألغاز كلّها في محك الصدقية. هل فعلا هناك ألغاز، وهل فكّت بطريقة صحيحة أم لا؟

إنّ الانحراف هو الحدّ الأقصى من اللّعب النّصيّ، وهو" حد أقصى خاو

متحرّك وغير متوقع، هذا الحدّ الأقصى يضمن المتعة المتعة..." [31]، ثمّ إنّ المقطع السّابق الذي أعاننا في فكّ لغز الحبيبة نون ولو جزئيا، وورد في الهامش، وليس في المتن. وعادة تورد الأمور الثانوية في الهامش، لكن الهامش في هذا المقام، كان أساسيا في فكّ لغز الحبيبة نون، بل ماتسترت عليه النّصوص الشعرية، كشفته الهوامش، لتنقلب التمركزات القديمة للنّصوص الأدبية. فيتحوّل الهامش مركزا، ويتحوّل المركز هامشا، وتتداخل الأصول بالفروع. فمرة يفكّ اللّغز من المتن(لغز النّسور)، ومرة من الهامش (لغز الشيخ المجذوب)، في لعبة تواطؤ خطابيّ، لا تقرّ بالتصنيفات القديمة لنظرية الأدب. وذاك جانب آخر من المتعة في خرق التصنيفات والقواعد والقوانين السّابقة.

د- في لغز الطوفان: وردت خمس روايات بعد مقطع الطوفان تقدّم تأويلات عن الطوفان، وكلّها تناقض بعضها البعض:

ت1: موت الشاهد الذي مكث في صنع السفينة سنوات وتركها وراءه، ولم يجئ الطوفان.

ت2: نجاة الشاهد مع من معه من الأصدقاء وغرق الطوفان للحيوانات (الغراب والنّسور- الفئران....)

ت3: حملت في السفينة النّخلة التي كادت تلفظ أنفاسها

ت4 : ملّ الشاهد الانتظار فلجأ إلى حصن المجذوب

ت5: في بحثه عن الشيخ المجذوب لم يجده فآوى إلى مغارة في الغابة ينتظرهم، فداهمه النوم فسبته عن الحياة .

كلّ رواية أو تأويل ينقض الآخر، مما يفتح النّص على كلّ الاحتمالات. وفي خضم التأويلات المتضاربة تتأجّج المتعة النّصية ويتحفّز القارئ لمواصلة لعبة فكّ الألغاز ثمّ إلغازها من جديد .

2 – الشفرة المعنمية: sémique: ونقصد بها الوحدات المعنمية الصغرى التي لها علاقة بالحقل النّفسيّ والتي تبلّغ عن الحالة النّفسية للذوات والشخصيات، من خلال السلوكات والقيّم، دون أن ترتكز السيمات في شخصية ما أو مكان معين، بل تنتقل كالطيور المهاجرة[32] وتكون مشتّتة كالغبار، لا تستقرّ بمكان أو شخصية.

ومن السيمات التي وردت، سيم القذارة الذي ينطلق من شخصية لينتقل إلى أشياء ليعمّ الفضاء النّصيّ، مثلما يوضّحه المقطع الآتي: "حين حركوا جيوبهم... تبخرت رائحة العفن... إن المدينة تصب قاذوراتها فيهم... أقصد أنهم لم يشاؤوا تضييع الوقت والمال لإقامة قنوات لصرف القاذورات فحملوها في جيوبهم وحتى في أنوفهم وأفواههم وعبر كل فتحاتهم./ تمنيت لو لم أدخل أصلا إلى هذا المكان القذر غير أني لم أتحرك والمدينة المومس تتهادى أمامي في ثوبها الشفاف يتصافح... ثدياها... وطبتاها... وتتعالى ضحكتها الهستيرية./ غنطستهم جميعا... عجلوا إليها سراعا... التصقوا بكل تضاريسها حلزونات مختلفة الأشكال والأنواع./ لم أعبأ بهم... اقتربت مني مدت أصابعها شبقية مرتجفة... كأصابع العاهرة العاشقة... اقشعر بدني... قمت من مكاني... انزويت إلى طاولة نخر السوس عظامها..."[33] فكما نلاحظ تعلّق سيم القذارة بجيوب الحيوانات الإنسية المتواجدة بالمكان، ثمّ انتقل إلى الأنوف والأفواه وكلّ الفتحات، لينتشر في المكان الذي انتشر فيه سيم القذارة" تمنيت لو لم أدخل هذا المكان القذر" ليرتبط بعدها بالمدينة المومس في شكل التصاق للحيوانات القذرة على جسدها، وبعدها يرتبط بالذات السّاردة ليقول "اقشعر بدني" واقشعرار البدن يكون من أمر مقرف أو جلل، وبربطه بسياق القول، اقتراب المومس من الذات ومحاولة إغوائه، فإنّنا ندعّم سيم القذارة الذي انتقل إلى الذات السّاردة، فيدور

هذا السيم في شكل دائري، دون أن يستقرّ بذات أو شخصية معينة أو شيئ أو مكان، يبدأ من الشخصيات الحيوانية إلى المومس فالمكان ثمّ السارد لينتهي بالأشياء" طاولة نخر السوس عظامها"، ونخر السوس للطاولة أيضا يندرج ضمن ارتحال سيم القذارة. وانتخبنا هذا السيم لتكراره في كثير من المقاطع، خاصة المتعلقة بالأماكن والأشياء المرتبطة بالشخصيات الحيوانية.

3- الشفرة الحدثية: وهي مجموعة الأحداث والتصرفات التي وقعت داخل المتن الحكائيّ، والتي لها طابع الذي حدث من قبل أو صنع من قبل. ليس لها أساس منطقيّ مثلما هو سائر في القصّ التقليديّ، بل هي مجموعة أحداث مجتمعة، قد لا تجد مبرّراتها المنطقية.

وقد ارتبط هذا الطابع اللامنطقيّ للأحداث بخرق الشكل الكتابي، كما شرحنا من قبل، إذ أصبحت المقدمة خاتمة والخاتمة مقدمة. وما يعلن عنه من حدث رئيسيّ في البداية" التنقيب عن حقيقة المدينة والطوفان "، يعود في النّهاية ليضعه موضع شك، لما يحوّل الراوي من شهرزاد إلى أختها دنيا زاد، فتكون الأحداث التي سردت في المتن الحكائيّ كاذبة، وكذا الأحداث التي سترويها دنيا زاد، أخت شهرزاد كاذبة. وفي هذا المقطع توصيف ذلك: " قالت دنيا زاد... أنا أقص عليك حكاية لم يسمعها إنسي ولا جان/ وخشيت أن تكون دنيازاد هي المومس الغاوية... الساهية... اللاهيه... حتى جاءني كليلة ودمنة وكلاهما استعداد لرواية الحكاية عنّي ..."[34]. وتحمل كلمة السّاهية واللاهية النّسيان واللّعب اللّذين يطبعان رواية دنيازاد، وكذا أختها شهرزاد التي روت أحداث القصة المدروسة، وقد ورد ذلك في المقدمة الخاتمة على لسان شهريار، في قوله: "غير أنّ شهريار أذاع يقينا أنّ ما حدث إن هو إلا أساطير الأولين ابتدعتها شهرزاد وعجائز المدينة الماكرات... إنّ كيدهنّ لعظيم. "[35]، ولهذا تتمظهر الأحداث في شكل مقاطع

تشذيرية تتخلّلها علامات الوقف(...) انسجاما مع ذاكرة ساهية، ويقال أنّ المرأة تنسى أكثر من الرّجل، ثمّ منطق اللّعب الذي تنتظم ضمنه الأحداث، الانتقال من موقع سرديّ إلى آخر دون استكمال الأوّل، مثلما تناولنا من قبل في الشفرة التأويلية، ولعبة الإظهار والإخفاء للأحداث، بين المتن الحكائيّ والهامش. فما يكتمه المتن، يبوح به الهامش، عن أحداث أساسية وقعت في المدينة المومس، تتعلق بالشخصيات الحيوانية وأصولها التاريخية. فمثلا قصة الشيخ المجذوب الذي اختلفت الروايات حوله، وردت قصته كاملة في الهامش، بينما في المتن بقيت محلّ حيرة للذات الساردة، مثلما يشير إليه هذا المقطع الهامشيّ: "غير أن الشيخ المجذوب بقي يحفظ هذه المقولة... فلما نزل المدينة..وأذاعه ملأ الغراب فمه بزير الحديد ... وأفرغوا على رأسه قطرا..."[36] فما ورد من أحداث في الهامش عن المجذوب مهم ويسلّط الضوء على جوانب خفّية من صمته المتواصل داخل المتن. فهو لا يتكلّم إلا بالإشارة، نتيجة حادثة التنكيل به. ولو اهتم القارئ بالهامش لما أعيا نفسه في تتّبع وترقّب ما تسفر عنه أحداث المتن، ولما تساءل القارئ: من هو الشيخ؟ ماذا سيقول؟ لمّ يلزم الصمت؟

يشكّل الهامش نصا موازيا، يكشف عمّ تكتّم عليه المتن، نص الأصول وهو مركز الأحداث في كثير من الأحيان. ولكن التعارض القائم بينه وبين أحداث المتن، تجعل الحدث في النّص يتأرجح بين إضاءات الهامش (أصول الشخصيات وطباعها ووصولها إلى المدينة) وتعمّية المتن. ونخال هذا التناقض يسير في نقض أيّ مركزية للأحداث وأيّ منطق سرديّ، لتكون أحداثا لاعبة، إن استحضرنا كلمة المقدمة.

4- الشفرة الرمزية: ولا نقصد النّظام الرّمزيّ اللّسانيّ الذي تنتظم ضمنه مفردات اللّغة، ضمن منطق معيّن، بل النّظام الرّمزي في حالة الحلم، والذي لا

يشتغل ضمن منطق سرديّ معيّن، ولا يملك مركّزا معيّنا، بل كلّ ما فيه صوّر ومشاهد وأحداث غير مستقرة[37] وهو أكثر الشفرات شمولية وهيمنة على النّص، لأنّ كلّ النّص ورد في صورة تداعيات حرة لذاكرة مصابة بذهان الرّعب، تداعيات كابوسية وحلمية. ونلج هذا الحقل من باب الصورة، إذ هي الإوالية التي يشتغل ضمنها الحلم، ونقصد الاستعارة، ونركّز على سمة الانتثار التي ترتبط في جلّ الصوّر الاستعارية. فما نلاحظه في المقاطع النّصية ورود صوّر بصرية تنمو وتكبر لتنهار بعدها كعمارة كبيرة، أو لتتبخر كالدخان، أو لتتلاشى كالغبار، وخاصة في مقام وصف عنف الآخر(الحيوانات) الموجّه نحو الذات، ونستعين بهذا النّموذج التمثيليّ:

"أنا وحدي والظلام / وجدران تهاوت على القلب المعنىّ .../ وغبار تثاءب يغتال من جواي السلام .../ وحدي أنا والمدينة .../ ثكلت الهوى...ثكلت السكينة .../ أجري... أعدو... ألهث... أختفي خلف شجرة شمطاء تترمد... تذروها الرياح..."[38] تصوّر المقطوعة وحدة الذات واغترابها النّفسيّ من خلال المجاورة بينها وبين الظلام، وسمات الظلام التعمية على الرائي والمرئيّ، ثمّ تتوالى متوالية من الصور المادية المتلاشية: جدران تهاوت على القلب، توحي بمعنى السحق والتحطيم، وغبار تثاءب من الداخل، والغبار يترسب على الأشياء القديمة، ولما ينجلي، يعني تظهر الأشياء للوجود، مثلما تستيقظ الذكريات بداخل الذات. ويردفها بمتوالية حركية يصوّر فرار الرّعب الذي يصيب الذات بفقدانها الأمان والطمانينة، في صوّر حركية تتصاعد فيها الحركة للذات من الجري إلى العدو فاللّهث وأخيرا الاختفاء وراء شجرة تترمد لتذروها الرّياح. فالصوّر فيها من التحطيم والتلاشي ما يجعلها مسرحة لذات متلاشية، تؤول إلى الصفر، وتعاني الشرخ الداخليّ، بين وجودها الخارجيّ وحيدة في مدينة تشعر إزاءها بالنبذ

والرّفض . وبلّغته صوّر التحطيم والتلاشي بصدق. كأنّها مسرحة للغربة الداخلية. وهي تتدرج ضمن ما يسمّيه دريدا بلاغة العتمة[39] حيث تنمو الصوّر لتتلاشى في لمح البصر، فيدخل المقطع في الانتفاء، للذوات والمناظر. وهو ما يبخّر الرّغبة والذات والموضوع، ليدخل كلّ شيء في الدرجة الصفر من المدلول. والانتفاء قمة المتعة النّصية.

5- الشفرة الثقافية: لا ينطلق النّص الأدبيّ من الصفر، لأنّ " كلّ نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر..كلّ نص ينبني مثل فسيفساء استشهادات"[40] فكيف نسج النّص في سرادق الحلم والفجيعة؟

لما نتحدث عن الثقافة في النّص السابق فإنّنا نوظفها من زاوية التحليل النفسيّ حسب لاكان. يعني مجموع الأنساق الرمزية الدالة التي تسبق وجود الإنسان، من قوانين وطقوس دينية وعادات وتقاليد ومراسيم الزواج، والتي تميّز شعبا ما عن غيره. وهي تشمل جملة الاستشهادات والأقوال والنّصوص التي تعتمل في النّص وتربطه، بما سبق أن كان. ولما نتحدث عن الثقافة في نصوص "سرادق الحلم والفجيعة" فإنّنا لا نقصد إخراج بنية استظهار بين الأصل والفرع، بل كيف تشكّل ما يسميه بارث شبكة ترابطات جديدة، تجعل النّص الماديّ مخترقا من نصوص سابقة أو معاصرة[41] .

إنّ منبع طوفان النّصوص والاستشهادات في سرادق الحلم والفجيعة اثنان:

1- الثقافة الشفهية: أي ما تناقلته الأجيال من قصص خرافية أو أمثال وتسرّب إلى النّص، أي ما يأتي التلفظ الشفهي أو الفونتيكي[42] بتعبير جوليا كريستيفا. ونمثل على ذلك بقصة شعبية أساسية تتعلق بشخصية الغراب، إذ ورد في النّص قصة مسخ الغراب إلى حيوان أسود، والقصة الشعبية العالمية المرأة الثلج وعبارتها: "مرآتي من هي أجمل الجميلات"، و قصة عنترة العبسيّ.

2- الثقافة المتسربة من النّص المكتوب: وتجلت في آيات قرآنية كثيرة، لا يكاد يخلو منها مقطع. وإذا تتّبعنا اشتغالية النّصوص المتسربة بين النّص الأصليّ والفرعيّ فإنّنا نتوقف عند تحويل جذريّ للنصوص المناصة عن أصولها، لتندرج ضمن شبكة علاقات نصية، يستحيل معها الإحالة المحاكاتية إلى مرجعياتها. ونمثل على هذا التشابك بهذا النّص من "العجائز والقمر" تصوّر عشق القمر للمدينة وكيد العجائز: "وقالوا إن القمر قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها فلما تم له ذلك راودها عن نفسها أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية فاستعصم وفر فأمسكت به فقدت قميصه من قُبلٍ وشهد شاهد من أهلها قال:إن قَدَّت قميصه من قُبل فكذب وكانت من الصادقين... /وإن قدت قميصه من دبر فصدقت وكان من الكاذبين.../ هي كذبت هو صدق...هي صدقت هو كذب./ ومازالت المدينة سعيدة إلى اليوم ومازال القمر حزينا إلى اليوم." [43]

يتقاطع النّص الجديد بالمفارقة من حيث أدوار الفواعل، بين النّص الأصلي والنّص النّاص أو المنتج، إذ أنّ القمر هو من وقع في حبّ المدينة، أي المذكر في المؤنث، وهو من راودها وسعى إلى الخلوة بها. لكن النّص ينقض ذلك بقول السارد "أقصد راودته عن نفسه لأنّها شبقية"، أي أنّ المشهد الأوّل يخضع لصراع روايتين، أولى وردت في زلّة لسان "القمر المراود للمدينة عن نفسها" وأخرى قصدها السارد "المدينة التي راودت القمر"، أي هناك حكمان متناقضان، أحدهما يتوافق مع الرواية الأصلية "مراودة امرأة العزيز للنبي يوسف" وثانية تتنافى "مراودة القمر للمدينة" وهي الرواية التي سوقتها زوليخة لما كشف فرعون الحادثة. فلأيّ حكاية يكون الترجيح؟

يرد المقطع الموالي في سياق الترجيح لأحد الروايتين، وهنا يتشطّط الحسم

ما دام الصدق والكذب مكشوط لأنّ القمر والمدينة صادقان وكاذبان أيضا، أي يجتمع النقيضان معا، في كلّ حكم رواية. وقد ورد المقطع في شكل قلب لغوي لكلمات: الكذب، الصدق، هي و هو، (هي كذبت هو صدق/ هي صدقت هو كذب)، دون أن يضفي أيّ معنى. لينهي المقطع بسعادة المدينة في الزمن الحاضر وتعاسة القمر.

لم يسمح التناص بإنارة المقطع السرديّ، فهو مثل العتمة التي تغشى المقطع حسب بارث[44]، ولم يتقاطع مع النّص الأصليّ، بل تجلى في صورة النّص المهشّم الذي لا نعقل ملامح الأصل فيه.

ويرد مقطع آخر بعد مقطع المدينة والقمر، يتحدث عن حكاية أخرى، عشق الغراب للمدينة، وارتسام صورته السوداء على القمر. ليلّيه مقطع آخر يتحدث فيه السارد عن مطاردة المدينة له، ومحاولتها إغوائه، وهو المقطع الذي يتكرّر على امتداد النّص. فالانتقال إذن من موقع إلى آخر، والابتعاد عن منطلقات البداية التي يوهمنا النّص أنّه سيتمحور الحديث حولها، وهذا ما يجعل الاستشهادات والنّصوص النّاصة تتشابك وتتداخل دون أن تحيل إلى مرجعيات خارجية، لأنّها تنخرط في سيرورة خيالية لذات، تعبرها صوّر واستشهادات وأمثال ونصوص، دون أن تمركزها في بنية معينة. وهو ما يجعل هذا النّص" مصنوعا من كتابات مضاعفة. وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلّها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة، وتعارض."[45] وتلتقي هذه التعارضات في جسد السارد العابر والمعبور، الذي يستمتع بالانخراط في لعبة خيالية، ينكشف فيه جسده حاملا ومحمولا بعدّة ثقافات دون انتصار لواحدة منها. لأنّ الانتصار الوحيد للعبة الشفرات النّصية التي يسمّيها القارئ ثمّ يعيد تسميّتها إلى ما لا نهاية من المتعة القرائية.

خاتمة:

يعتبر نص "سرادق الحلم والفجيعة" إضافة متميّزة للكتابة الإبداعية الجزائرية، لأنّه شكل كتابي تجاوز معايير وقوانين الكتابة التقليدية، ليدخل ما يسمى بالكتابة التجريبية، على مستوى المبنى والمتن، إذ انزاح عن منطق السرد التقليديّ فكتب النص إبداعيا، مما يسمح بقراءة متعوية تخرج عن معايير وأخلاق القراءة التقليدية، لتتّخذ نهجا بارثيا، الرّوائيّ من غير رواية، والشعريّ من غير شعر. فعلى نفس درجة الشعرية الطافحة في نصوص المدروسة، يمكّننا تفعيل قراءة تنسجم مع ذلك، وذلك ما حاولنا ممارسته. ونخرج بالنتائج الآتية:

لعبت الكتابة المقطعية والعتبات الخارجية في توفير إمكانية تعدّد المعاني المقروءة والدخول في لعبة تواطئية، بين القارئ والنّص، أسّها الإلغاز وفكّ الإلغاز فإلغازه. أي أنّ الكتابة بشكلها السابق هيّجت فضاء المتعة النّصية، بأن سمحت بإغراء القارئ بهذه الانزياحات لشدّه وحثّه على المغامرة النّصية.

يمكن ولوج نص "سرادق الحلم والفجيعة" من عدة مداخل، تستند إلى خمس شفرات، التأويلية والمعنمية والحدثية والرّمزية والثقافية، تتعايش جنبا إلى جنب، في كلّ مقطع إيحائيّ، تركنا للقارئ حرّية تأسيسه وتحديده. هذه الشفرات تكشف تعددية نص "سرادق الحلم والفجيعة"، فهو كالمعمار متعدّد الأوجه والطبقات. ولا تخضع هذه الشفرات القرائية للمبدإ البنيويّ، مركزية البنية، بل هي ترصد معاني حقل غير قابل للتمركّز. ذلك ما أثبتناه في دراستنا عن كلّ شفرة.

هذا التعدّد والتعايش للمعاني في القراءة التي أنتجناها تؤسّس لجمالية جديدة، جمالية المتعة الخالصة، أين لا تحيل الدوال على مدلولات نهائية ولا النّص على مرجعية معينة، وتفسح المجال لما يسمّيه بارث ضجيج الأصوات ليس إلا.

ما أنجزناه غيض مما يمكن محاصرته في نص "سرادق الحلم والفجيعة"، وما انفلت من زاوية الإضاءة المتعوية يمكنه أن يبذر في مواسم حصاد أخرى، مع

قراء متعة آخرين.

أما المقاطع الثانية فهي تصوّر بحث الذات عن حبيبته النون، في متواليات تفيض شعرا

وكما أنّه أورد هوامش كثيرة، أسفل بعض المقاطع، يذكر فيها أحداثا وفي مقدمة الرّواية التي سماها خاتمة قام بعرض الأسئلة التي ستحاك حولها الأحداث:

"ومازالت الأجيال المتعاقبة تبحث عن قمة الجودي حيث رست السفينة... لكنهم لم يعثروا عليها أبدا رغم كثرة الفرق الأثرية المتخصصة من أرقى جامعات العالم. ومازال الرواة والمؤرخون يجمعون الأدلة والبراهين للوصول إلى الحقيقة التي آلت إليها المدينة المومس ولم يصلوا إلى نتيجة بعد.هل اكتسح الطوفان المدينة ومن فيها؟ هل نجا شاهد هذه الأحداث ومن كان معه في السفينة من ذلك؟؟ ..."[46]. فالأحداث تتعلّق بالبحث عن حقيقة الطوفان الحاصل في المدينة ومصير شخصيات: الشاهد والذين كانوا معه في السّفينة؟ ثمّ يضع هذه الأحداث في وضعية شكّ، تلغي إمكانية وجودها أصلا، في خاتمة الرواية.

الهوامش

1- أفضّل كلّمة نصوص على كلّمة رواية التي أعلن عنها الكاتب، لأنّ الأولى أقرب إلى طبيعة منتوج عزالدّين جلاوجي، فهي مقاطع تشذيرية، تتمظهر سردا في مقاطع وشعرا في مقاطع أخرى، لهذا رجّحت مصطلح النّص الذي يعني تشابك وتداخل الأجناس الأدبية والنّصوص

2 – roland barthes, le grain de la voix, editions du seuil, paris, 1981, p 198.

3 – يراجع عز الدّين جلاوجيّ، م.س، ص 8.

4- يراجع عز الدّين جلاوجيّ: م.س، ص

5- voir julia kristeva, la révolution du langage poétique, editions du seuil, paris, 1974, p 580 .

6 – يراجع: محمد الشيخ: نقد الحداثة في فكر هايدجر، الشبكة العربية للأبحاث، ط1، بيروت، 2008، ص 669 .

7 – تراجع: سحر سامي: شعرية النّص الصوفيّ في الفتوحات المكّية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 2005، ص 31.

8 –voir roland barthes , s- z , editions du seuil, paris, 1970, p 11.

9 – يراجع: عز الدّين جلاوجي، م.س، ص 09 .

10 – يراجع: عز الدّين جلاوجيّ، م.س، ص 36 .

11 – م.س، ص 07 .

12– يراجع: م.س، ص 34 .

13 – يراجع : م.س، ص 48 .

14– م.س: ص 09 .

15 – م.ن، ص. 11 .

16 – م.ن، ص .ن.

17 – م.ن، ص .ن.

18– م.س، ص 15.

19 – يراجع: جاك لاكان، اللّغة... الخيالي والرّمزي، تر مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2006، ص 23.

20 – عز الدّين جلاوجي: م. س، ص 46.

21 – يراجع: جاك لاكان: م. س، ص 19.

22 – عز الدّين جلاوجي، م.س، ص 46.

23– عز الدين جلاوجي، م.س، ص 08.

24 – يراجع جاك لاكان: م.س، ص 52.

25 – عز الدين جلاوجي، م. س، ص 14.

26– م. س، ص 28.

27 – يراجع رولان بارث، لذّة النّص، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد العاشر، مركز الإنماء العربيّ، لبنان، ربيع 1990، ص 12.

28 – عز الدين جلاوجي، م. س، ص 53.

29 – يراجع: جاك لاكان، م.س، ص 32.

30 – عز الدّين جلاوجي، م. س، ص 46.

31 – رولان بارث: لذّة النّص، ص 30.

32 –voir roland barthes, s- z, editions du seuil, paris , 1970, p 19.

33 – عز الدّين جلاوجي، م.س، ص 09.

34 – عز الدّين جلاوجي، م.س، ص 59.

35 – عز الدين جلاوجي، م.س، ص 07.

36– م.س، ص 31.

37 –voir ; roland barthes, s-z, page 25 .

38 – عز الدين جلاوجي، م. س، ص 07.

39 –voir : christian vandendorpe, ''rhétorique de derrida'', revue littératures, n° 19, paris, hiver 1999, p 3 .

40– عمر أوكان: النّص والسلطة، إفريقيا الشرق، ط1، 1996، المغرب، 1996، ص 60.

41– يراجع: رولان بارث، هسهسة اللّغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سوريا، 1999، ص 91.

42 – يراجع: عمر أوكان، النّص والسلطة، ص 62.

43 – عز الدّين جلاوجي، م.س، ص 26.

44 – يراجع: عبد العزيز بن عرفه، الدال والاستبدال، دار الحوار، ط1، سوريا، 1993، ص 162.

45 – يراجع: رولان بارث، هسهسة اللّغة، تر: منذر عياشي، ص 83.

46– يراجع: عز الدّين جلاوجي، "سرادق الحلم والفجيعة"، ص 7.

التخيل التاريخي في رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر "

أ. سامية إدريس
جامعة عبد الرحمن ميرة ـ بجاية

تمتد رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر "[1] للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي بنفس ملحمي على ما يربو عن خمسمائة وخمسين صفحة وهي تتناول تاريخ الجزائر في النصف الأول من القرن العشرين في منطقة سطيف تحديدا . وستتمحور دراستنا لها على ثلاثة عناصر، حيث سنتطرق بدءا لمفارقات العنونة في الرواية، وسنفصل الحديث في العنصر الثاني عن التواصل السردي وعوامله لنتوقف في العنصر الأخير عند مساءلة التخيل التاريخي في الرواية .

I) ـ مفارقات العنونة في رواية " حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " لعز الدين جلاوجي :

يتشكل العنوان بحكم موقعه الطوبوغرافي البارز على الغلاف الخارجي للكتاب معادلا موضوعيا للنص نفسه، فـ" العنوان إذ ينأى عن النص يعلن عن استقلاليته حيث يتبدى كقسيم للنص، وعلى الرغم من بنيته الموجزة إلا أنه يحتمل من الكثافة الدلالية ما يحوله إلى ميكرونص كاف بذاته، موصل لقانونه الخاص"[2] لكن بلاغة العنوان لا تتجلى في انفصاله عن النص بقدر ما تنبثق عن اتصاله به، فالعنوان في أي عمل إبداعي مفتاح لارتياد عوالمه وعتبة تدعونا للولوج من خلالها إلى أرجائه الفسيحة حيث يشتق العنوان من صدارته في

الفضاء النصي للرواية صدارة أخرى في توجيه عملية القراءة وتفكيك مجاهيله الدلالية وتأسيس تأويل له، وعنوان الرواية "حوبا ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " كما سنرى يتجاوز كثيرا الوظيفة التعيينية" التي تتكفل بوظيفة تسمية العمل وتثبيته " [3] والوظيفة الوصفية الشارحة إلى وظائف الإيحاء والإغراء وارباك القارئ باللعب على المفارقات الدلالية، حيث ينطبق عليه ما ذهب إليه أمبرتو ايكو من أن خاصية العنوان هي في أن "يشوش الأفكار لا أن يثبتها" [4] .

يتألف عنوان الرواية من خمسة أسماء وحرفين، ويخلو من الأفعال وفي التركيب الاسمي ما يدل على الاستمرارية والاستغراق في الزمن فالبحث لا يزال جاريا والرحلة متواصلة وانتظار المهدي قائما. توخى الروائي قواعد الاقتصاد اللغوي حيث حذف أحد ركني الإسناد وتقديره حكاية حوبا ورحلة البحث عن المهدي المنتظر حيث الواو هنا هي واو المعية، لكننا لا نعلم بالتحديد إن كانت رحلة البحث عن المهدي المنتظر هي موضوع حكاية حوبا أم أنها صاحبة الحكاية وليست مجرد ناقلة لها. وبالعودة إلى المتن الروائي فإن حوبا هي مصدر الحكاية التي ترويها على أجزاء ويدونها السارد تحت تسمية "البوح"، وهي ترويها على أنها حكايتها بالذات، " لقد قررت أخيرا أن تحكي قصتها لي" [5] لكن الالتباس لا يزول عند ها الحد فلا نجد في الحكاية المروية ذكرا لحوبا ولا إشارة للمهدي المنتظر، مما يتطلب منا الحفر أبعد في الدلالات الرمزية للعنوان .

إن حوبه اسم علم لشخصية المرأة في القصة الإطار، لكن اسم العلم في النصوص الإبداعية لا يحمل نفس اعتباطية أسماء الأعلام في غيرها، بل يخضع للمقصدية الجمالية مما يخول لنا التوقف عند معاني كلمة "حوبه" في اللغة العربية. تحيل كلمة "حوبا " على دلالات كثيرة فقد ورد في خصائص اللغة ما

يلي : "الحاء والواو والباء أصلٌ واحد يتشعّب إلى إثم، أو حاجة أو مَسكَنة، وكلها متقاربة. فالحُوبُ والحَوْب: الإثم. قال الله تعالى: إنَّهُ كانَ حُوباً كَبيراً [النساء 2]، وحَوْباً كَبيراً. والحَوْبة: ما يَأثم الإنسانُ في عقوقه، كالأمِّ ونحوها. وفلان يتحوّب من كذا، أي يتأثم. وفي الحديث: "ربِّ تقبّلْ توبَتي، واغفِرْ حَوبتي". ويقال التحوُّب التَّوجُّع. قال طُفيل:

فذُوقُوا كما ذُقْنا غَداةَ مُحَجَّرٍ من الغيظ في أكبادنا والتحوُّبِ " [6]

ومن معانيها في لسان العرب: المرأة الضعيفة ذات الرحم المحرم التي تحتاج لكفالة الرجل والحوبات هن النساء المحتاجات، وفي هذا المعنى دائما ترد كلمة الحوبة للدلالة على الحاجة والضعف و"الحوبة رقة فؤاد الأم " كما تحمل دلالات الوجع والهم والحزن، وتطلق كذلك على الإثم والظلم . نتوصل إذن إلى تحديد جملة من الدلالات أهمها: الرقة، التوجع، الحزن، الضعف والحاجة وهي كما نرى دلالات سلبية تبرر التشبث بالأمل الذي يمثله المهدي المنتظر، والإيمان به، إيمان لا يشاطره إياها السارد الذي تربطه بها، مع ذلك علاقة حب، حيث يصدمنا منذ الجملة الأولى بنفي قاطع كما لو كان ينفي شبهة، وهو الجامعي الذي ينأى عن هذه المعتقدات الشعبية الأسطورية التي تتعلق بها حوبا، حيث يقول: "أنا لا أؤمن بالمهدي المنتظر، هو مجرد خرافة رسمها خيال العامة المنهزمين تعلقا منهم بأمل ما سيشرق يوما ليهزم ظلماتهم .

لكن حوبه تؤمن به وتنتظره بشوق كبير، وتظل تحكي عنه دون ملل أو كلل" [7] . حيث ترتسم علاقة صدامية بين العنوان والنص منذ الوهلة الأولى والواقع أننا نتساءل إن كانت حوبا من العامة المنهزمين الذين يتحدث عنهم السارد وينفي انتماءه إليهم رغم أنه يتغنى بشغفه بحوبا، وبحكايات حوبا " حوبا هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي بحكاياتها الجميلة

فتحيل صحرائي إلى جنتين من أحلام وآمال" [8] كما نتساءل عن المهدي المنتظر الذي لا نعثر عليه في حكاية حوبا رغم أنها مفعمة بالروح الشعبية التي تنسجم مع الاعتقاد بالمهدي المنتظر، ولنذكر هنا بأن للمهدي المنتظر أصلا في المعتقد الإسلامي تفرع إلى أساطير متنوعة في المخيال الشعبي فقد ورد في تفاسير بعض الآيات القرآنية ما يشير إلى ظهور المهدي في آخر الزمان ليوحد الأديان كلها في دين الإسلام، وذكر في أحاديث صحيحة متواترة عن النبي صلى الله عليه وسلم ظهور رجل من آل البيت يملأ الأرض عدلا بعدما ملئت جورا وعدوانا، والواقع أن فكرة المهدي المنتظر لا تنحصر على المسلمين فقط بل نجد لها أصداء في الديانتين اليهودية والمسيحية بل وفي ديانات غير سماوية كذلك، أي أن " فكرة ظهور المنقذ العظيم الذي سينشر العدل والرخاء بظهوره في آخر الزمان، ويقضي على الظلم والاضطهاد في أرجاء العالم، ويحقق العدل والمساواة في دولته الكريمة، فكرة آمن بها أهل الأَديان الثلاثة، واعتنقتها معظم الشعوب . فقد آمن اليهود بها، كما آمن النصارى بعودة عيسى عليه السلام، وصدّق بها الزرادشتيون بانتظارهم عودة بهرام شاه، واعتنقها مسيحيو الأَحباش بترقّبهم عودة ملكهم تيودور كمهديٍّ في آخر الزمان، وكذلك الهنود اعتقدوا بعودة فيشنو، ومثلهم المجوس إزاء ما يعتقدونه من حياة أُوشيدر. وهكذا نجد البوذيين ينتظرون ظهور بوذا، كما ينتظر الأسبان ملكهم روذريق، والمغول قائدهم جنكيزخان وقد وجد هذا المعتقد عند قدامى المصريين، كما وجد في القديم من كتب الصينيين" [9].

تتراوح دلالة المهدي المنتظر بين وجهين: وجه سلبي تعبر عنه مفردات الخرافة، خيال العامة المنهزمين ووجه ايجابي تعبر عنه مفردات الأمل والإشراق، الأحلام والآمال. ويظل السارد مترددا بين الوجهين، فهل المهدي المنتظر تخدير

وسبب من أسباب اجترار السلبية أم أنه محفز للخروج من السلبية وتفادي مهالك اليأس ؟ إنه السؤال الذي لا يعرف السارد جوابا له ونتصور أن موقف الروائي نفسه مرتبك إزاء هذا الأمر، ارتباك تفصح عنه بنية العنوان التي تؤلف بشكل مفارق بين الانتظار وهو فعل سلبي أو لا فعل وبين الرحلة والبحث وهي أفعال ايجابية بالمعنى الذي تقتضي فيه الحركة والانتقال، أمر يتعارض بدوره كما رأينا مع التركيب النحوي للعنوان كونه جملة اسمية.

لا شك أن الخروج من هذا الارتباك يتطلب منا تجاوز القراءة الحرفية ونقل وجهة النظر من السارد الذي استولى على كلمة ليست من حقه إلى وجهة نظر حوبه. لا تروي حوبا حكاية الهزيمة والاستسلام بل تحكي عن قيم الشجاعة والمجد والانتصار، وتصور نموذجا للفعل الثوري الايجابي مما ينفي الوجه السلبي عن فكرة المهدي المنتظر لكننا لا نعثر على تشخيص تيمي للإيمان بالمهدي المنتظر إلا إذا تأولنا تأويلا بعيدا يربط بين المهدي المنتظر وبين نبوءة البهلي لخضر في الرواية . تحتفي النبوءة بالرجل الثائر الذي يتمثل في شخصية العربي الموستاش، الشخصية المحورية التي تلتف حولها مجمل أحداث الحكاية وتلتقي عندها كل تشعباتها. " يا ناس يا ناس، هو سيد الناس، اسمه بالعين يبدا، والنفوس له تهدا، يرفع راس بلادنا ويعز نفوس ولادنا " وقد ترددت هذه المقطع في الصفحات 77، 122 و128 من الرواية . وقد تمثل أول فعل ثوري له في الفرار بحبيبته حمامة من القايد عباس الإقطاعي العميل للمستعمر الفرنسي وثم قتله له بوصفه رمزا للظلم لينخرط بعدها في الخضم السياسي حيث يملي عليه وعيه الثوري الانتقال إلى الفعل وحمل السلاح قبل اندلاع الثورة والمشاركة في أحداث 8 ماي 1945 . فالنبوءة في حد ذاتها بشرى بالخير لكن تؤدي وضيفتها الدلالية في السرد عن طريق اللعب على المفارقات الدلالية للنبوءة لأنها تخضع لتأويلات

خاطئة من منطلق أن العين هو الحرف الذي يبدأ به اسم القايد عباس كذلك، مما يؤدي بحمامة وسلافة الرومية كذلك إلى الاعتقاد أن المقصود بهذه النبوءة هو القايد عباس ولا يتفطن أحد من الشخوص إلى أن المعني بها هو العربي . وللنبوءة وظيفة رمزية تتجاوز المتن الحكائي لتتقاطع مع ايحاءات العنوان حين يتحول الزمن الماضي نفسه إلى نبوءة للمستقبل، ويرتقي ما كان إلى ما يجب أن يكون .

لكن حتى هذا التأويل المفتعل إلى حد ما لا يقنعنا بغياب تشخيص لفكرة المهدي المنتظر في حين أن الأجواء التي تنقلها حكاية حوبا تنسجم تماما مع مثل هذا التشخيص، وهي التي تتوقف عند كرامات الأولياء وزيارة الأضرحة بما لا يتعارض مع وعي الشخصيات الريفية والحضرية في تلك الحقبة الزمنية في النصف الأول من القرن العشرين في الجزائر (منطقة سطيف)، وحوبه نفسها غير مشخصة في حكاياتها التي بدأت قبل أن تولد " لقد قررت أخيرا أن تحكي قصتها لي، لم تشأ أن تبدأ مذ ولدت هي تقول دائما أنا أعمق من ذلك بكثير، أنا تاريخ ممتد الجذور في الماضي، الماضي السحيق"[10]. يقودنا هذا إلى الاعتقاد أن حوبا ليست إمرأة بقدر ما هي رمز للأرض، حوبا هي سطيف التي يعشقها عز الدين جلاوجي، حوبا هي الجزائر .

من هذا المنطلق تصبح رحلة البحث عن المهدي المنتظر رحلة في الزمن لا المكان فتحل المفارقة بين دلالة الحركة / الرحلة ودلالة الثبات / الانتظار، لكن مفارقة أخرى تطفو كون حوبا تبحث في الماضي، وتستنطق الذاكرة، في حين أن فعل الانتظار والترقب منوط بالمستقبل . لا شك أن الروائي يعرض علينا زمنا نموذجيا للانتصار يستحضر ضمنا زمنا آخر راهنا ذو طبيعة مغايرة، وهو يطمح لاستلهام هذا الزمن النموذجي واستنساخه في الحاضر، وحوبا

مازالت تنتظر عودة هذا الزمن النموذجي وتؤمن بذلك ايمانا قاطعا كما يدل عليه هذا المقطع" كان الطريق طويلا متعرجا ، وكانا قلبانا ينطان أمامنا يهفوان للوقوف على عتبات شعبة الآخرة ، الجبال الشامخة تسد الآفاق أمامنا ، تقف شامخة تتحدى عوائد الزمن ، ترجلنا من السيارة وقد تملكتنا الرهبة ، قلت لحوبه وأنا أمد بصري إلى أعلى القمم .

ـ هل شاهدت هذا هذا الشموخ ؟

رفعت حوبه بصرها أيضا وراحت تمعن النظر وقالت :

ـ هو بالضبط شموخ أجدادنا وآبائنا من يوغرطة حتى العربي الموستاش .

هل تصنع الطبيعة الإنسان ، هل تنتقل إليه جيناتها وموروثاتها ؟

لست أرى هذه الكبرياء في أسلافنا إلا من هذه الجبال ، ولكن أين هي فينا؟ وتلفت إلى حويا أسألها :

ـ لكني لا أراها فينا .

تلفتت إلي وفي عينيها رفض وقالت :

ـ بل هي فينا أشد وأعمق ، لكنها خفية كالكهرباء لا تظهر إلا حين الاستعمال"[11]

مجمل القول؛ يحيل عنوان "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" إلى معاني الأمل في عودة زمن الانتصار ، الأمل في عودة الكبرياء إلى هذا الوطن الذي لم ترحمه عوائد الدهر .

تشتغل العناوين الفرعية الثلاثة في الرواية على نفس النمط الرمزي ، وقد أطلق على الأجزاء تسمية "البوح" كنوع من المجاز المرسل فأصل السرد حكاية والحكاية تنسب لحوبه التي تبوح بها للسارد بوصفها حكايتها بالذات ، أما "أنات الناي الحزين" فهي تحيل إلى زمن الصراعات القبلية قبل تولد الوعي

الثوري وفيها إحالة واضحة إلى شخصية العربي الذي كان يستأنس بعزف الناي وهو يسرح بأغنام في أحضان الطبيعة متذكرا حبه لحمامه وثأر أبيه بلخير، والواقع أن صوت الناي الحزين ينسجم تماما مع الإيقاع النفسي والأجواء المحلية التي يريد المؤلف أن يضعنا في خضمّها ألا وهي أجواء الهضاب العليا.

وقد أطلق على البوح الثاني "عبق البارود والدم" وفي ذلك دلالة على الانتقال من الصراعات القبلية الضيقة إلى الصراع الجوهري ضد المستعمر الفرنسي وايذان بميلاد الوعي الثوري الذي ينبثق عن الفطرة السليمة لنواة الشعب الجزائري ممثلة في شخصية العربي الذي يتفتح وعيه في مواجهة تناقضات المدينة ، وتقوده فطرته السليمة إلى الاعتقاد بضرورة السلاح والتضحية بالدم فداء للوطن .

وينقلنا البوح الثالث إلى بداية ترسخ الوعي الثوري الذي يشكل تحولا حاسما في نضال الشعب الجزائري من أجل الحرية مع أحداث 8 ماي 1945 ، وما "النهر المقدس" إلا رمز لهدير الثورة في وجدان الشعب ، وهو مقدس لأنه معمد بالدماء والأرواح مثلما تعمّد وادي شعبة الآخرة في خراطة بدماء وأرواح الجزائريين الذي تم إلقاؤهم مقيدين فيه ، إنه مقدس قدسية هذه التضحيات الباهضة وحرمته من حرمتها .

II) ـ التواصل ومستويات السرد في الرواية :

يتمفصل التواصل الأدبي ضمن بنية سردية معقدة اجتهدت السرديات في الكشف عن مستوياتها وعواملها ضمن تمييزات اصطلاحية دقيقة تفترض مبدئيا أن نفرق بين ثلاثة مستويات في السرد هي :

1) ـ مستوى واقعي يشترك فيه كل من المؤلف الواقعي وهو هنا الروائي عز الدين جلاوجي والقراء الواقعيون ومنهم صاحبة المقال .

2) ـ مستوى مجرد يتأطر فيه التواصل بين مؤلف مجرد وقارئ مجرد ، والمولف المجرد يمثل المؤلف الواقعي ولكنه يختلف عنه ويسميه بوث " الكاتب المضمر" فـ" حتى في الرواية التي لا يسجل فيها الراوي ظهوره فإنها تقتضي صورة ضمنية لكاتب متخف وراء الكزاليس بصفته مخرجا ومحركا للأحداث (...) وهو الكاتب المضمر المختلف عن "الإنسان الحقيقي" وكيفما تخيلناه ـ فهو يخلق نسخة أرقى منه في الوقت الذي يبدع عمله (...) وفي حال أن الرواية لا تعيدنا صراحة إلى هذا الكاتب فإننا لا نسجل أي فرق بينه وبين الراوي المضمر المتخفي"[12] فالمؤلف المجرد لا يتناول الكلمة أبدا في الرواية بل يفوض السارد بذلك وفي حالة وجود أكثر من سارد فهو المسؤول عن إدارة الكلمة بينهم ويعرفه جيرار جنيت بأنه "بناء ذهني يقوم على النص كله" في حين أن الراوي خارج القصة هو " صوت داخل النص"[13] وتقابله فرضية القارئ المجرد المحايث بدوره للنص الأدبي .

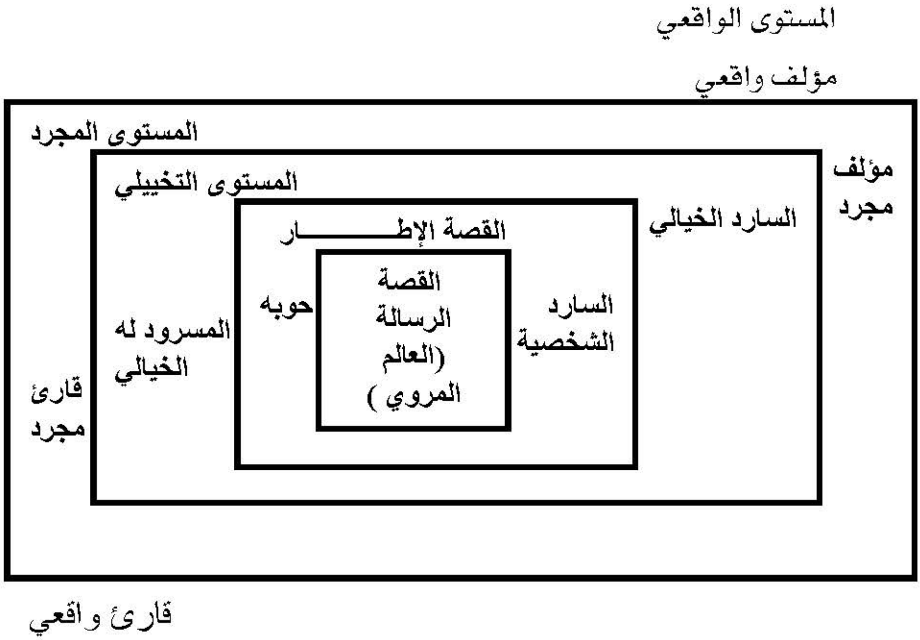
3) ـ مستوى تخييلي يتمحور حول السارد الذي ينتج الخطاب الروائي والمسرود له الخيالي وهو القارئ الذي يصنعه النص لنفسهليقوم بوظيفة المخاطَب.

يختص السارد بعالم التخييل ويؤدي وظائف متعددة في السرد منها ما هو إلزامي ومنها ما هو اختياري ـ حسب النموذج الوظيفي الذي وضعه لابومير دولزالLubomir DOLEZEL[14]ـ والذي يسند للسارد وللشخصيات وظائف أولية أو إلزامية ووظائف ثانوية أو اختيارية . يقوم السارد بأداء الفعل السردي ويشغل بالتالي "وظيفة التمثيل" la fonction de représentation والتي تسير جنبا إلى جنب مع وظيفة المراقبة la fonction de contrôle حيث يؤطر

السارد خطاب الشخصيات في خطابه الخاص أو يكتفي بإدارة الكلمة بينها والتمهيد لخطابها.

إضافة إلى هاتين الوظيفتين الإلزاميتين فالسارد حر في أداء أو عدم أداء "وظيفة التأويل" الاختيارية أي التعبير أو عدمه عن موقف تأويلي إيديولوجي"[15]، ويحدد جنيت هذه الوظيفة الإيديولوجية أو التأويلية بتدخل السارد "بصورة مباشرة أو غير مباشرة للتعليق على مضمون الحكاية بأسلوب تعليمي"[16].

من هذا المنطلق يمكن أن نفصل في رواية "حوبا ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" بين السارد الخيالي والسارد الشخصية حيث يتولى الخطاب الروائي سارد مشارك في الأحداث وبوسعنا كذلك أن نفرق داخل المستوى التخييلي بين القصة الإطار التي تبرز في الفضاء النصي بخط سميك وتؤديها شخصيتا السارد وحوبه، وبين القصة الرسالة أو العالم المروي الذي يتشارك كل من حوبه والسارد في نقله رواية وتدوينا، وبين ما اصطلحنا عليه بـ "القصة الإطار" وما أسميناه "القصة الرسالة" أو "العالم المروي" تقوم مسافة زمنية واضحة تسمح بالفصل بينهما مما يخول لنا الحديث ضمن المستوى التخييلي عن تفرع آخر إلى مستويين هما القصة الإطار والقصة الرسالة.



التواصل السردي في رواية " حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"

أ - القصة الإطار:

تذكرنا القصة الإطار في هذه الرواية بالحكايات الإطار في "ألف ليلة وليلة" و"هي الحكايات التي أخذت شهرزاد تقصها أمام زوجها الملك شهريار" [17] حيث يرد في مقطع من الرواية: "حوبه هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة فتحيل صحرائي إلى جنتين من أحلام وآمال "[18].

تتماهى حوبه مع شهرزاد على صعيد أنوثة الحكي إذ تتمثل حوبه للسارد الرجل وهي تحكي إمرأة مغرية وتؤدي الحكاية الصادرة عن الأنثى وظيفة

الإغراء للرجل الذي ينتج بدوره طابا عاشقا يترصد تفاصيل الأنثى عبر تمفصلات الحكاية، "وحوبه حين تحكي تكون كالعين النضاحة، تنبجس لحكاية من كل جوارحها وجوانبها، فهي تشبه عيون مياهنا، وحقول قمحنا وطيور الكروان الحالمة في ليالي صيفنا، عيناها الكحلاوان الواسعتان تتوسد شواطئها النوارس الحالمة، وتقهقه على رملها الناعم أمواج حوريات البحر، وحين تبتسم حوبه تشرق شمس من درر لماعة حتى لتخال نفسك قد عثرت على كنز من كنوز السندباد، وأنفاس حوبه نسيم ربيعي يحمل إليك شذا الهضبات وعبق التلال"[19] يتوجهالسرد هنا مباشرة إلى القارئ الخيالي متوسلا ضمير المخاطَب كأن السارد المتورط في فتنة الأنثى/الحكاية يسعى إلى استدراج القارئ إلى هذه الفتنة وايقاعه في شركها.

لكن حوبه ليست شهرزاد لأن حوبه تحكي ما تعتبره قصتها بالذات، وهي تمتح من ذاكرة غنية بالتفاصيل ممتدة الجذور لا من بنات الخيال كما تفعل شهرزاد، وفي حين يبرع الخيال في ليالي شهرزاد فإن ذاكرة حوبه تسطع في النهار وإن كانت حكايتها هي الأخرى تنقسم إلى جلسات متعددة، وتضمها ثلاثة أجزاء. "جلسنا على كرسيين متقابلين في شرفة تغطيها الأشجار وتطل على بحر هادئ مسكون بالسحر، كان الوقت صباحا نسماته منعشة رغم الشمس التي تربعت عروسه في كبد السماء كأنما تستمع للحكاية أيضا"[20]. تمارس حوبه تأثيرا كبيرا على عاشقها المفعم بتفاصيل حركاتها قدر شغفه بتفاصيل حكايتها، "مدت حوبه قدميها الصغيرتين إلى الأمام ورجعت رأسها إلى الخلف شبكت أصابعها النحيفة، كنت أنا أجلس معها كتلميذ وديع ..."[21]

تتقمص حوبه شخصية شهرزاد محاكية الاستهلال الشهير لليالي، والذي يرد في الصيغ التالية:

- " وانهمرت تحكي كما حكت جدتها شهرزاد في سالف العصر والأوان مستفتحة بقولها

- بلغني أيها الحبيب السعيد ، ذو العقل الرشيد أنه .."[22]

- " كان الربيع يفرش لنا بساطا بديعا وراحت حوبه تكمل حكايتها بلغني أيها الحبيب الوسيم ، ذو القلب السليم أن.."[23]

- "قالت حوبه وهي تقلب عينيها السوداوين الواسعتين كأنما تقلد شهرزاد ؛

بلغني أيها الحبيب الظريف، ذو الخلق اللطيف أن ..

و انهمرت تحكي" [24]

تنتج حوبه بدورها خطابا عاشقا، منزها عن إكراهات السلطة حيث تنادي السارد بالحبيب الذي يتمتع برجاحة العقل وسلامة القلب ولطف الخلق لترسم له صورة الرجل المثالي الذي توقر عقله وتشيد بقلبه وبحسن معشره وهي الصفات المناقضة لشهريار مريض العقل عليل القلب المتعطش للدماء. إن الحكاية هنا رسالة حب خالصة والسارد ينفي عن نفسه أن يكون شهريارا لما يتميز به من الوداعة واللطف، "وإن تكن هي شهرزادي فأنا لست شهريارها لأني كنت أمامها كالطفل الوديع الذي ينام حالما بمجرد أن تدغدغ الحكاية أحلامه الصغيرة "[25]

لا شك أن السارد الرجل لا يشبه شهريار لكنه لا يتجرد مع ذلك من سلطانه ، إن وداعة الاستماع هنا هي وداعة زائفة لأن السارد لا يتلقى الحكاية فقط بل يستحوذ عليها ويتملكها نهائيا حين يقوم بكتابتها ، فلحوبه المرأة سلطة الحكي لكن سلطة الكتابة هي للسارد الرجل. للمرأة أن تتذكر وأن تتمتع بمزايا المشافهة لكن الحفاظ على الذاكرة وتقييدها بالكتابة تكون

دوما من نصيب الرجل . يكرس توزيع الأدوار في القصة الإطار في رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، يكرس قسمة ثنائية تقليدية راسخة في الثقافة العربية يتم تمثيلها رمزيا بحرمان حوبه من الكتابة بنفسها كنوع من القدر الحتمي. إن السارد إذ يستولي على حكاية حوبه يغيب بالقدر نفسه منظورها للأشياء أي أنه يصادر رؤيتها ويحرفها لنقع في النهاية على سرد يحتفي بالمنظور الرجولي إلى حد التخمة . ولا نجد من تعليق عند حوبه سوى إظهار غيرة ليس لها محل من الإعراب سوى أن تكون تكريسا لسلطة شهريارها المعاصر، ة سلطة رضيت بها وانخرطت فيها إلى أقصى الحدود. " - لم يعجبني اهتمامك الكثير بالشخصيات النسوية ولا وصفك الدقيق لها، حتى سلافة الرومية شغفتك حبا، أنت تعرف غيرتي"[26] في حين لا تكترث لما أحدثه السارد على حكايتها من تغييرات بل وتزيد من نشوته بامتلاك الحكاية: "لقد أكملت قراءة ما كتبت ولاحظت أن أسلوبك قد ألبس الحوادث عبقرية

قلت سعيدا باعترافها

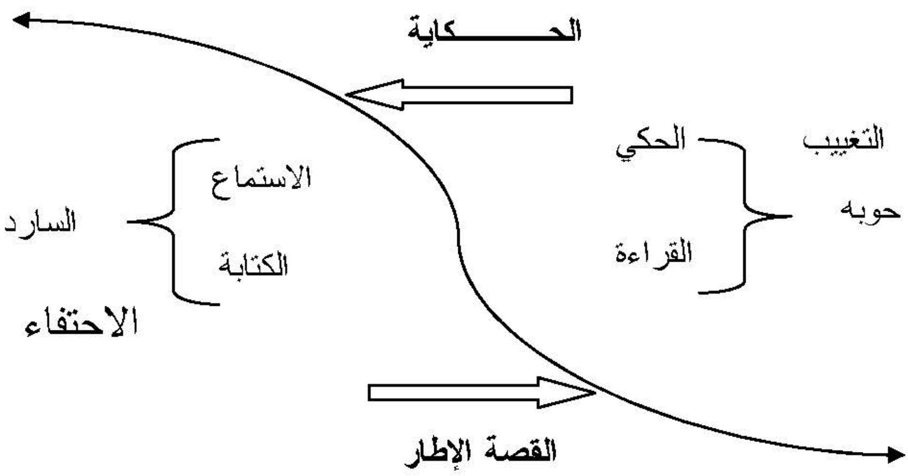
- روايتك للحكاية إبداع، وكتابتي لروايتك إبداع ثان، ولا معنى لرواية هزيلة اللغة والأسلوب"[27]

يؤدي السارد الرجل إذن لا مهمة الاستماع للحكاية فحسب بل مهمة كتابتها ليصبح هو مصدرا للسرد وتتضاءل أهمية الحكاية حتى لتبدو دون أهمية لأن خطاب السارد في القصة المروية يحيد آثار المشافهة ويروض تشعبات الحكاية في خطاب أحادي الاتجاه يضطلع به سارد عليم بكل شيء يرتب الأحداث تصاعديا وتسيطر عليه نزعة تسجيلية ووظيفة إعلامية مفرطة الحضور تحاصر القارئ من كل جانب، وعلى الرغم من تصدير الأجزاء الثلاثة للحكاية بكلمة " بوح " إلا أننا لا نجد في أسلوب السرد شيئا من خصائص البوح ولا من

سمات التأنيث التي يفترض أن تنعكس في سرد صادر عن إمرأة وتلك من مفارقات الرواية التي لم نجد لها تخريجة .

يقوم السارد بكتابة الجزء الأول من الحكاية بعد الاستماع إلى حوبه في لقائهما بالمركب الذي أقاما فيه زمنا ليلتقيا بعد أسبوعين في مكتبه " كانت حوبه قد روت لي الحكاية منذ أسبوعين تقريبا ، وأنا أجلس مرتخيا متلذذا بشهوتها ، وكنت حريصا على التقاط كل تفاصيلها فاسحا المجال لقلمي كي يحلق ما شاء له التحليق"[28] وذلك بعد قراءتها للجزء الأول من الحكاية والتقيا بعد ذلك في الجامعة حيث خرجا منها بالسيارة قاصدين المكان الذي شهد أحداث الجزء الأول من الحكاية وهو أرض عرش أولاد سيدي علي، هناك عند جدار قرابة الولي الصالح سيدي علي راحت حوبه تكمل حكايتها ، وفي لقاء آخر تعيد حوبه مسودة الجزء الثاني من الحكاية إلى السارد الذي يعبر صراحة عن انتشائه بالاستحواذ على الحكاية "أعادت إلي حوبه مسودة الجزء الثاني بعد أن قرأتها ، كنت منتشيا حد الثمالة ، ما أجمل أن تقرأ لك إمرأة تنازلت لك عن عرش الحكي"[29] وعند زيارتها له في البيت خرجا معا واختليا في نادي الجامعة ومع طعم القهوة راحت حوبه " تكمل حكايتها ، ولم أجد مندوحة من أن أخرج قلمي لأسجل بعض مفاصلها لأستعين بها لاحقا حين أعيد تدوينها"[30] يعود بنا النص الأخير من القصة الإطار إلى شعبة الآخرة في خراطة المكان الذي شهد أفضع صور مجازر 8 ماي 1945 ، وهنا أيضا لا يفوت السارد الرجل أن ينسب لنفسه فضل كتابة التاريخ وحفظه من الضياع".. انسحبنا عائدين يلفنا الصمت ، وتحلق بنا خيالاتنا تسترجع أحداثا قليلة وقعت ذات سنوات في هذا الوطن الغالي ، وحمدت الله أن حوبه قد نقلتها رواية وكان لي فضل تدوينها حتى لا تضيع من الذاكرة فيلعننا التاريخ والأجيال القادمة "[31]

تسعى القصة الإطار للتأسيس لجماليتها من شعرية حكاية الحب وحب الحكاية والمزاوجة بين العشق والسرد وتكون القصة الرسالة شهد الوصال بين حوبه /المرأة ـ الحكاية والسارد/ الرجل ـ الكتابة وكما يتملك السارد حوبه يتملك الحكاية بكتابتها.



<u>**ب - القصة الرسالة :**</u>

يتولى السرد في القصة المروية كما أسلفنا سارد عليم بكل شيء، تطغى عليه الوظيفة الإعلامية كما هو الحال في الروايات التسجيلية المفعمة بالتفاصيل الكثيرة التي تحكم قبضتها على الخطاب الروائي ولا تدع ثغرة ينفذ منها تأويل القارئ، والأمثلة عن تدخلات السارد لإشباع القارئ بالمعلومات أكثر من أن تذكر في حيز هذا المقال المتواضع، وقد تمتد هذه المعلومات التي تتخذ غالبا شكل استرجاعات لصفحات طويلة فالنص رقم 5 من "البوح الأول" والذي يمتد على الصفحات 45 إلى غاية 51، مخصص كليا لإخبار القارئ عن أصول العرشين المتصارعين أولاد سيدي علي وأولاد النش المنحدران من جد واحد

وأسباب الشقاق بينهما وكيف آلت القيادة في كل منهما إلى من تولاهما بعد ذلك ..الخ، وكذلك يفعل حين يطلعنا على حكاية زاوية أولاد سيدي بوقبة، ويظهر كذلك حرص السارد على رسم اللون المحلي في دقائقه كما هو الحال في هذا المثال الذي يصف جانبا من عادات الأعراس أنذاك . " وبات العرش كله يرقص على إيقاع الزرنة والقصبة، على أرضية البيدر المستوية تحلق الرجال قريبا من العازف وضارب الدف، وتركت فسحة لدخول النساء يتفنن في الرقص وقد وضعن على رؤوسهن ووجوههن محارم، ومن خلفهن تتعالى الزغاريد، وارتفعت طلقات البارود تزعج هدوء الليل، ووقار القمر الذي راح يمد ضياءه الحالم كعاشق ينتظر محبوبته .

وانخرط الجميع في تنافس محموم، النساء في الرقص، والرجال في التبراح، يخرج الواحد منهم ورقة نقدية، يدفعها للبراح، ويذكر له اسم من قدمها تقديرا له ن ويندفع البراح بكلامه المسجوع، رافعا يديه بالورقة النقدية، ذاكرا مبلغها، ومانحها والممنوحة لأجله، وسبب ذلك، ويهتز الجميع بالتصفيق، ويرتفعصوت الزرنة من جديد بعد أن هدأت وهدأ معها رقص النسوة، وما يكاد البراح يضع القطعة في كيس حتى تصله أخرى، قدم العربي قطعة نقدية كبيرة، وارتفع صوت البراح ....الخ"[32] ولا يتسع المتن للروائي فيستعين بالهامش كذلك لتوضيح ما استغلق على القارئ من كلمات محلية باحثا لها عن قرابة بالأصل اللغوي باللغة العربية الفصيحة.

يتناول الجزء الأول من الرواية والمعنون "أنات الناي الحزين" قصة حب بين العربي وحمامة على خلفية صراع قبلي بين عرش أولاد النش على رأسه القايد عباس وأولاد سيدي علي الذين آلت زعامتهم إلى الزيتوني بعد مقتل أبيه بلخير .

ينحدر العرشان من أصل واحد هو الجد الحسين المكحالجي الذي حارب الفرنسيين إلى جانب باي قسنطينة وقد وقع الخلاف بعده حول مواصلة القتال أو الرضوخ، فاختار أولاد النش لما آل أمرهم للقايد عباس التحالف مع فرنسا بالتواطؤ مع الشيخ عمار الذي استولى على زعامة زاوية سيدي بوقبة ليحولها لخدمة المصالح الاستعمارية، وقد قويت شوكة القايد عباس واستطال شره على القبائل الأخرى ومن بينها أولاد سيدي علي الذين فضلوا البقاء على إبائهم رغم الانحسار المستمر لأراضيهم بسبب مصادرتها من المعمرين. تفتتح الرواية على تبئير داخلي على شخصية الزيتوني وهو يفكر في الانتقام لوالده المغدور بلخير من القايد عباس وذراعه العسكري احميده المتهمان بقتله، ويرتب في الوقت نفسه لتنفيذ وصية أمه المرحومة في تزويج أخيه الأصغر سالم من سرولة بنت خالته الرّيْح التي كانت قد تزوجت خليفة من أولاد النش، وقد قتلها القايد عباس بدم بارد لما اعتذرت لمرضها عن تحضير وليمة لضيافة شيخ الزاوية عمار، مما ولد في قلب خليفة حقدا دفينا ورغبة في الثأر وقتل القايد عباس لما تسمح له الفرصة. يقتنع سالم بالزواج من سراولة رغم حبه لزكية بنت البغدادي احتراما لوصية والديه، في بقي الأخ الأوسط العربي دون زواج وهو المتيم بحب حمامة التي تبادله الحب بدورها. كان للعربي علاقة خاصة بالطبيعة توطدت مع ممارسته للرعي بعدما فشل في تحقيق رغبة والده في أن يكون شيخا متعلما وقد شب شاعرا رقيق الأحاسيس وإن بدا لأخيه الزيتوني منطويا على نفسه. وقد كان للأخوة الثلاثة أخ أكبر هو سي محمود استشهد في ثورة عين توتة منذ سنوات بالإضافة إلى عيّوبة اليتيم الذي كفله والدهم وحافظ الزيتوني على مكانته بينهم. أثناء ذهاب وفد أولاد سيدي علي إلى قرية أولاد النش لخطبة بنت خليفة استغل القايد عباس الفرصة ليصرح برغبته في خطبة حمامة وقد أورث هذا أولاد

سيدي علي شعورا بالمهانة، وحيرة كبيرة لدى لكحل والد حمامة، حيرة زادها غموض نبوءة البهلي لخضر الدرويش ولم يجد حيلة لمواجهة القايد عباس، من جهته كان القايد عباس مصرا على تنفيذ مخططه في الزواج من حمامة فراح يجس نبض احميدة الذي ابدى استعداده لخطفها إن اقتضى الأمر كما استشار شيخ الزاوية عمار الذي نبهه إلى أنه متزوج من أربع فقرر تطليق كبرى زوجاته وألح له الشيخ عمارعن رغبته في النيل من سلافة الرومية زوجة أبيه التي كان قد أحضرها من دار الفساد رفقة وليدها يوسف وقد أساء القايد عباس معاملتها خاصة لما رفضت الاستجابة لنزواته الدنيئة وأخرجها من البيت الكبير مع أخيه يوسف وراح يروج عنها ما يشوه سمعتها منكرا أخوة يوسف ليستولي على حقه في ميراث أبيه، وقد كانت سلافة الرومية تضمر الحقد للقايد عباس لما لقيته منه من أذى وكان هذا الحقد قاسما مشتركا بينها وبين خليفة إذ راح كل منهما يتحين الفرصة للانتقام منه. تحولت حمامة إلى هاجس سيطر على القايد عباس الذي لم يوفر حيلة للزواج منها وكان يخطط لخطبتها رسميا عندما تزف سراولة إلى أولاد سيدي علي، لكن لكحل تخلف عن موكب الزفاف وفي اليوم نفسه زوجت حمامة للعربي الذي فر بها من بطش القايد عباس وكلبه احميدة إلى المدينة .

ينتقل بنا الجزء الثاني من الحكاية والمعنون "عبق الدم والبارود" من فضاء لريف بصراعاته القبلية وعالمه المغلق إلى فضاء المدينة حيث تكتسي الصراعات بعدا آخر وينفتح العالم على مصراعيه. يدخل العربي وحمامة المدينة فارين بحبهما ليخوضا غمار حياة جديدة لم تخطر لهما قط. يصلان السوق التي تعج بالناس وضوضائهم حيث ينوي العربي بيع جواده وهنالك يتعرف على سي رابح مالك الحمام والذي لقبه بالعربي الموستاش وسرعان ما تتوطد علاقتهما

فيستضيفه في بيته قبل أن يبتني له بيتا بجواره ويقام له عرس صغير ليدخل بزوجته حمامة. رفقة سي رابح يتعرف العربي الموستاش على اليهود من أمثال حييم بائع الثياب المستعملة وشمعون المونشو، وعلى عين الفوارة بتمثال المرأة الفاتنة المقابل للمسجد الوحيد في المدينة التي يوجد بها كنيستان للنصارى وكنيس لليهود ويريه سي رابح الشارع المخصص للفرنسيين ويعرفه بالشيخ بولقباقب الكسيح الذي يعيل أحفاده اليتامى من مسح الأحذية ويمران على قاعة السينما التي يطرد صاحبها ماران الأطفال الجزائريين كما يقصدان مقهى العرب التي يديرها علال القهواجي الرجل الطيب الذي تكاد الخمرة تذهب بعقله وفي المقهى يتعرف على أمقران الحداد. برفقة سي رابح يتولد لدى العربي وعي جديد بالعالم مع المعلومات التاريخية والسياسية التي يتلقاها منه ومن محيطه الجديد كما يختبر علاقات اجتماعية جديدة في المدينة. بوساطة سي رابح يعثر العربي على عمل في حديقة قصر المعمر فرانكو حيث يعمل بستانيا، وتعمل حمامة بدورها في الحمام رفقة لالا تركية زوجة سي رابح، وبمرور الأيام تتوطد علاقة العربي الموستاش بأزقة المدينة وينفتح ذهنه على الحراك السياسي القائم قبيل الحرب العالمية الثانية ويترسخ لديه وعي ثوري يكاد يكون فطريا ضد المستعمر الفرنسي. في القرية كانت الأوضاع المعيشية تزداد سوءا وكان الجميع قلقين على مصير العربي وحمامة وقد مرضت الزهرة بنت الساعد مرضا أودى بحياتها واستمر خليفة مع سلافة الرومية في التخطيط للثأر من القايد عباس وكانت سلافة الرومية قد هربت ابنها إلى المدينة خوفا عليه، أما القايد عباس فلم يكف عن إرسال الرجال للبحث عن الهاربين وحاول رشوة حمو القبايلي البائع المتجول ليتجسس لصالحه على أولاد سيدي علي وقتل البهلي لخضر الدرويش لما لم ينجح في جعله جاسوسا له ثم ابتنى له قرابة يتبرك بها

أولاد النش واتهم أولاد سيدي علي بقتله ، ولما أعيته الحيلة خطف الطاهر شقيق حمامة الأصغر لإجبارها على العودة مما تسبب في مرض أبيها لكحل ثم وفاته ، وقد أشاع عن زوجة أبيه إصابتها بمس من الجن ليتذرع بعلاجها في الزاوية حيث يتمكن الشيخ عمار من مراودتها عن نفسها لكن رغم سجنها في الزاوية لم تستسلم سلافة الرومية له. أما الزيتوني فقد هدته أعباء المسؤولية وتسببت كثرة الهموم في شلل ذراعه .

لما توثقت العلاقة بين سي رابح والعربي أفشى له عن سر عطفه عليه ومساعدته له فقد أحب في شبابه حليمة الجميلة التي كانت تتسول وأمها العمياء وتزوجها لكن أهله لم يرضوا بها وأثناء غيابه عن البيت للعمل في قسنطينة طردها أخوه الأكبر من المنزل وفي أحشائها طفلته وعاودت حياة التشرد من جديد ، قررت البحث عنه في قسنطينة لكنها لم تجده أبدا وقد صرح سي رابح للعربي أنه ناصب أهله العداء منذ ذاك ولم يتوقف عن البحث عن حليمة وابنته لكن دون جدوى، وقد رأى في العربي عاشقا هاربا بحبه فقرر مساعدته لذلك السبب، وفي طريق عودة سي رابح إلى بيته استوقفه شرطي فرنسي ليسأله عن الفارين فقد استنفر القايد عباس الحاكم الفرنسي ضدهما جاعلا من العربي تمردا خطيرا. إثر هذه الحادثة سارع سي رابح بحنكته وبمساعدة من صديقه اليهودي العامل بالبلدية إلى استصدار بطاقة هوية باسم مزيف للعربي الموستاش ليدرأ عنه خطر الشرطة. خلال هذه المدة ولد للعربي طفل كما تورط أثناء عمله في حديقة فرانكو بعلاقة غرامية مع زوجته سوزان مما أدى إلى حملها منه . وسوزان كما توضح الرواية ليست فرنسية الجذور وهي تستنكر ما يفعله الفرنسيون في الجزائر وتكره زوجها القاسي فرانكو والذي

انفصلت عنه منذ عام رغم استمرار زواجهما شكليا ، وقد أحب العربي حمامة وسوزان معا.

من جهته كان الزيتوني يحاول العثور على أخيه حيث أوصى حمو لقبايلي بتقصي أخباره وأرسل عيوبة للبحث عنه في المدينة دون جدوى لكن سي رابح تعرف عليه وأطلع العربي على ما عرفه من أخبار. تأثر العربي وبكى كثيرا لما تذكر ثأره وقد اقترح أمقران مساعدته ووضعا خطة للنيل من القايد عباس بفضل سوزان التي وفرت لهما استدعاء مزورا للحاكم الفرنسي مكن من استدراجه خارج القرية حيث كمنا له وقتل احميدة في حين جرح القايد عباس وتصادف أن خليفة كان يترصد له كذلك فاجهز عليه مكملا ما بدأه الفارسان المجهولان، وفي المدينة موّه أمقران والعربي الفرسين وتم بيعهما ، وقد طالت حملة الاعتقالات التي شنها الشرطة الفرنسية إثر مقتل القايد عباس العربي لكن سوزان تدخلت مجددا ليطلق سراحه.

كان أمقران الحداد مريضا بالبحث في الكتب القديمة عن آثار مدينة الأجداد، مملكة تينهينان أما المعمر فرانكو واليهودي شمعون المونشو فكانا منشغلين بالتنقيب عن كويكول المدينة الأثرية التي يدعي كل منهما انتسابه إليها ولا يهمهما سوى الظفر بما فيها من كنوز وتهريب تحفها الأثرية . وإن كان بحث أمقران الخيالي لم يقده أبعد من شعبة الهف فإن كلا من فرانكو وشمعون قد عثرا على ضالتهما وراحا يجمعان الكنوز الأثرية لولا أن اكتشف العربي الموستاش ورفاقه لاحقا أمرهما وأحبطا محاولتهما في الجزء الثالث من الحكاية، حيث ينتهي الجزء الثاني بتشكيل مجموعة مسلحة تضم العربي وأصدقاءه فداء للوطن .

ويفتتح الجزء الثالث المعنون "النهر المقدس" على عودة خليفة إلى قرية أولاد سيدي علي ليروي ما حدث له للزيتوني ناقلا خبر مقتل الطاغية عباس، وفي عرش أولاد النش تتغير الأمور بعد تولي القايد جلول مكان أبيه وقد كان لأمه سلطة عليه فقد كانت وراء إطلاق سراح الطاهر أخ حمامة بعد احتجازه زمنا طويلا وقد قام خليفة بتخليص سلافة الرومية من الزاوية وتهريبها للمدينة وقد أتاحت الصدف أن يلتقي الجميع. تزوجت سلافة الرومية من خليفة وبعد بحث حثيث تم العثور على ابنها يوسف الذي عمل زمنا في مقهى العرب وكان يلقب يوسف الروج قبل انتقاله للعاصمة. اطلع العربي على حمل سوزان منه فقرر الزواج بها ، وقد سافرت لتضع حملها ثم عادت إليه بطفلة أتى بها إلى حمامة لتربيها مع ابنه وسجلها على اسمه، وكان العربي قد تورط في مشاكل مع خلاف التيقر وهو قائد عصابة خطيرة في المدينة كان الشيخ عمار قد دفع لها للعثور على الهاربين بما فيهم سلافة الرومية واختطافهم لصالح القايد جلول، وقد تعرض ابن العربي للخطف لكنه أعيد له في ظروف غامضة.

في هذا الجزء الثالث من الحكاية تطغى الخلفية السياسية والتاريخية على الحياة اليومية للشخصيات حيث يستعيد المؤلف في أمانة - إن صح هذا الوصف - جملة التيارات الإيديولوجية والأفكار السياسية التي كانت سائدة في الشارع الجزائري قبيل الحرب العالمية الثانية، حيث يتم استحضار شخصيات تاريخية فاعلة مثل فرحات عباس الذي تتبعت الرواية تطور وعيه منذ أن قصد مدينة سطيف ليفتح بها صيدليته ونشره لكتاب عن الشباب الجزائري وجل مواقفه التي يسجلها التاريخ الرسمي للدولة الجزائرية، كما تطرقت للعلامة البشير الإبراهيمي والشيخ ابن باديس، وذكرت شخصيات أخرى مثل مصالي الحاج ونشأة حزب الشعب وأحباب البيان، وتابع اهتمام شرائح المجتمع بحيثيات

الحرب العالمية الثانية واختلاف الآراء حول شخصية هتلر وتنقل أصداء الاصطراع الذي كان على أشده بين المؤيدين للاندماج والحل السلمي آملين في تحقيق المساواة خاصة من النواب المسلمين والإصلاحيين وبين المناهضين له، المؤمنين بالحل الجذري المتمثل في حمل السلاح . كما تصور الرواية مواقف اليهود والمعمرين من الأهالي، وفي خضم كل هذا تتجه نواة الشعب الممثلة في شخصيات العربي الموستاش وسي رابح وأمقران ويوسف الروج وخليفة وسلافة الرومية، تتجه أكثر فأكثر إلى الخيار المسلح طريقة وحيدة لتحرير البلاد من المستعمر الفرنسي وقد نظم هؤلاء أنفسهم في حزب سري. اجتهد الروائي في إعادة رسم الأجواء المشحونة التي سبقت مجازر 8 ماي 1945 وقد شارك في الجميع في المظاهرات حتى خلاف التيغر الذي أنقذ حياة العربي الموستاش وعرف كل طرف موقعه في الصراع، وقد انتهت حكاية حوبا مع بداية أحداث 8 ماي وانطلاق حمام الدم بعد مقتل شعال بوزيد.

III) - "التخيل التاريخي" بين ضمور التخيل وظهور التاريخي:

تبدو الرواية إذا ما جردناها من القصة الإطار رواية تاريخية خالصة، حسب تعريف جورج لوكاتش لها بأنها: "رواية تاريخية حقيقية، أي رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات" [33] وهي كذلك بالنسبة لشخصيات القصة الإطار، حيث تعتبرها حوبه قصتها بالذات ويرى فيها السارد تاريخا يحمل دين الحفاظ عليه من الضياع. تتواطأ كل من القصة الإطار والقصة المروية على "الايهام بالواقع " وإثبات حقيقة الأحداث حيث ترتاد كل من حوبه والسارد الشخصية الفضاءات الجغرافية التي كانت مسرحا لأحداث القصة المروية ويزوران من معالمها ما لا يزال قائما مثل قرابة الولي الصالح سيدي عليل وكل هذا يعزز مرجعية الأحداث ويؤكد واقعيتها مرجعية نصية محايثة

تتقاطع مع مرجعية خارجية لا تقتصر على الفضاء المكاني فقط بل تجد تشخيصها الأبلغ في الفضاء الزماني خاصة في الجزء الثالث من القصة المروية حيث يكاد التاريخ يتماهى بالسرد والواقع بالمتخيل . يقول لوكاتش: ".. يجب أن تكون الرواية أمينة للتاريخ، بالرغم من بطلها المبتدع وحبكتها المتخيلة"[34] بل أن الرواية كثيرا ما تنحاز للتاريخ لولا أن العمل الفني لا يلجا للوثيقة، إذ تميل الرواية رغم شعرية المتخيل إلى "إعادة بناء الماضي على غرار ما يفعل المؤرخون"[35] لكن إذا كان المؤرخ مقيدا بما يسميه ريكور الزمن الكوني ن فإن الفنان حر في تجاوزه وهو إذ يتجاوز قيود الواقع الحقيقي ينفتح على زمن آخر لا يتاح للمؤرخ التطرق إليه، وهو ما يصطلح عليه ريكور بـ "الزمن الظاهراتي"، إن "إزالة قيود الزمان الكوني يقابلها نظير ايجابي يتمثل في استقلال القصص حيث سيكتشف مصادر الزمن الظاهراتي التي تركها السرد التاريخي دون أن يستغلها، أو منعها بسبب اهتمامه الدائم بربط الزمان التاريخي بالزمان الكوني من خلال إعادة تسجيل الزمان التاريخي في الزمان الكوني"[36] هذا ويفترض ريكور نوعا ثالثا من الزمان يمتد كجسر واصل بين زمانين آخرين، وذلك هو الزمان المروي وفاعل هذا الزمن المروي هو "الهوية السردية"[37]. ضمن هذا الزمن المروي ترتسم جدلية الزمن التاريخي والزمن الظاهراتي في رواية عز الدين جلاوجي، والحق أن كفة الزمن التاريخي قد رجحت على كفة الزمن الظاهراتي خاصة في الجزء الثالث من الرواية، حيث يتداخل الشخصي بالجماعي ويطغى السياسي على الفردي .

إن التاريخ غالبا ـ كما يقول فيصل دراج "علم سلطوي وعن السلطة، يدور حول مقولتين سلطويتين، مضمونا، هما الانتصار والهزيمة ينتج ويعاد إنتاجه في مؤسسات سلطوية لا تختصر في الرقابة حاذفة ما لا تريد ومبرزة ما تشاء

وترغب"[38] وقد مارس التاريخ هنا سلطته على الروائي ومارسها من خلاله كذلك، حيث لم يقدم عز الدين جلاوجي رؤية ذاتية للتاريخ، والأصل في الرواية التاريخية، إن جاز اعتبار "حوبا ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" رواية تاريخية، لا نقل التاريخ في حرفيته " بقدر ما تصور رؤية الفنان له وتوظيفه لهذه الرؤية للتعبير عن تجربة من تجاربه أو موقف من مجتمعه يتخذ من التاريخ ذريعة له"[39] فما هي الرؤية التي عبر عنها الروائي ؟

إنه ببساطة يستعيد مقولة الانتصار ليحولها إلى زمن نموذجي وليضعها بمنأى عن الوعي النقدي الذي تفتقده الرواية حين تكرر طروحات التاريخ الرسمي دون مساءلة بل وتعمد إلى نوع من الأسطرة لهذا الماضي الذي تقدمه نموذجا ليس للحاضر فقط بل للمستقبل، ويقع الروائي بقصد أو من دون قصد في تكريس السلطة الكلية - بتعبير فيصل دراج - والشرعية الثورية إذا ما ترجمنا كلام فيصل دراج في واقعنا نحن، وأسقطناه على الزمان الجزائري .

يقول دراج: "تلتمس السلطة الكلية شرعيتها في ماض بعيد، مستعملة إشارات تاريخية جليلة، ينتسب إليها الحاكم والمحكوم، قوامها الفضائل والحق والانتصار. يحقق لماضي البعيد، الذي تستدعيه السلطة الكلية وتنسب إليه أكثر من وظيفة : فهو الحيز الذي تلتمس السلطة فيه شرعية منَعَها عنها الحاضر المعيش وهو الموقع الموافق الذي يحتضن "التاريخ المشترك" الذي كان مشتركا في الماضي ولا يزال، في الحاضر، كما كان"[40] ولكن شتان بين الماضي والحاضر. لا يخلو تقديس الماضي من نزعة نكوصية وهرب من أسئلة الراهن اللاذعة، وإن كنا من حيث المبدأ نتفق مع عبد الله إبراهيم حين يعتبر أن الكتابة عن التاريخ لا تفترض "تمجيد الماضي ووضعه في علبة المقدس ولكن العمل عليه من أجل فهم المفاصل التاريخية المهمة التي يمكن للرواية

الاستناد إليها"[41] لكننا لا نعثر على ما يفند هذا التقديس حيث يتهيب الروائي من تشخيص شخصيات تعتبر من الرموز التاريخية في الجزائر ويتنازل طواعية عن حقوقه كفنان في "التخيل التاريخي" والواقع أن الرواية كانت ستأخذ بعدا آخر جذابا لو تخلت عن تحفظها واستبدلته بتعدد الرؤى والأصوات فأسمعتنا صوت فرحات عباس من الداخل أو توقفتى عند شخصية ابن باديس، الإبراهيمي أو مصالي الحاج على سبيل المثال .

قد نبدو متطلبين في مأخذنا هذا على الروائي لكن بالنظر إلى تاريخ الانتهاء من كتابة الرواية (الأربعاء 25 أوت 2010) وصدورها في 2011 يحق لنا أن نسأل الروائي عن سبب تنازله عن حقه في التخيل وفي تقديم رؤية ذاتية بعد أن سقطت كثير من الأقنعة ونحن نؤمن أن ما لم يسقط منها أكثر مما سقط .

لا تبعد ما تقدمه رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" على ما فيها من جماليات لا سبيل لنكرانها ، لا تبعد كثيرا عن القص التاريخي الشارح في حين أن "الرواية فعل إبداعي مضاد لأي شكل من أشكال المركزية والامتثالية (...) وبالتالي يفترض ألا تستجيب للتصورات التي تشكلها جماعة ما من الجماعات عن نفسها، بمعنى أنها بقدر ما تتجاوب مع الوثيقة الثقافية التاريخية تعاند فكرة التطابق معها والانصياع لإملاءاتها"[42] وقد أدى هذا النزوع نحو تجريد التاريخ من الزمانية التي تشكل جوهره الوحيد إلى إخفاء التوجه نحو المستقبل في الرواية إلا بالمعنى الذي يتحول فيه الماضي إلى نموذج صالح لكل الأزمنة ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

يبدو الروائي، إذن، خاضعا لسلطة التاريخ الذي يستعيده بوصفه الماضي المشرق لكن السلطة التي مارسها المكان لا تقل في سطوتها عن سلطة الزمان إذ لا تعدو الرواية أن تكون موّال عشق مهدى إلى سطيف خصوصا وإلى

الجزائر، واللون المحلي حاضر بقوة في الرواية التي تتوقف مطولا عند عادات المنطقة في المأكل والملبس والمسكن والتقاليد الاحتفالية ودقائق المعيش اليومي كما تحضر نفحات الأدب الشعبي الذي لا يملك القارئ أن يمر عليه دون التوقف عند جمالياته.

لا شك أن ثراء الرواية ووضوحها البالغ واحترامها لمقومات السرد التسجيلي ترشحها بامتياز للتحول إلى فيلم تسجيلي، كيف لا والرواية تخضع لتقطيع نصي لا يحتاج لتعديلات تذكر ليتطابق مع التقطيع المشهدي للفيلم، ولن نستغرب أن يكون مثل هذا الطموح المشروع قد راود الروائي.

1 – عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011.

2 – بختي بن عودة: قراءة غير بريئة في التبيين ؛ من بلاغة العنوان إلى تواضع التأسيس، مجلة التبيين، ثقافية إبداعية تصدر عن الجاحظية، العدد 9، 1995، ص 9 .

3 – جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة"، المظلة إبداع ونقد http://laghtiri1965.jeeran.com/archive/2011/1/1316123.html

4 – رحيم عبد القادر: وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، على الرابط: http://www.adablabo.net/rahim.htm

5 – الرواية، ص 11.

6 دليل الباحث الأدبي، مادة حوب، على الرابط : http://www.baheth.info/all.jsp?term=%D8%AD%D9%88%D8%A8%D8%A7

7 – الرواية، ص 11

8 – الرواية، ص 11

9 – " المهدي المنتظر في الفكر الإسلامي " مركز الرسالة، ص 7 و8 . على الرابط : http://www.rafed.net/books/aqaed/mahde/mahde1.html#3

10 – الرواية، ص 12

11 – الرواية، ص 555

12 – بوجملين لبوخ: "تواصل الفعاليات السردية ؛ نموذج جاب لينتفالت التلفظي "، الأثر ــ مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد السادس، ماي 2007، ص 226.

13 – المرجع نفسه .

14 - Jaap LINTVELT : Essai de typologie narrative, le « point de vue » théorie et analyse , José Corti , Paris , 2éme édition , 1989 , P 27 , 28 .

15 جاب لنتفلت : مقتضيات النص السردي الأدبي ن ترجمة : رشيد بن حدو، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات 1/ 1992، الرباط، ط1، 1992، ص 93

16 - د لطيف زيتوني: "معجم مصطلحات نقد الرواية "، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص 97 .

17 – داود سليمان الشويلي : ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000 على الرابط:
http://www.awu-dam.org/book/00/study00/266-d-s1/book00-sd006.htm

18 – الرواية، ص 11.

19 – الرواية، ص 11.

20 – الرواية، ص 12.

21 – الرواية، ص 12.

22 – الرواية، ص 12.

23 – الرواية، ص 139.

24 – الرواية، ص 285.

25 – الرواية، ص 11.

26 – الرواية، ص 132.

27 – الرواية، ص 131.

28 – الرواية، ص 132.

29 – الرواية، ص 277.

30 – الرواية، ص 284.

31 – الرواية، ص 556.

32 – الرواية، الصفحات 116، 117.

33 – هاشم غرايبه: الروائي والتاريخ، جريدة الرأي، على الرابط : http://alrai.com/article/261362.html

34 – المرجع نفسه.

35 – بول ريكور: الزمان والسرد ؛ الزمان المروي، ترجمة: سعيد الغانمي، راجعه عن الفرنسية : الدكتور جورج زيناتي، الجزء الثالث، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2006، ص 212.

36 – المرجع نفسه، ص 189.

37 – المرجع نفسه، مقدمة الطبعة العربية، ص V .

38 – فيصل دراج: الكتابة الروائية وتاريخ المقموعين، مجلة الكرمل، ثقافية فصلية تصدر عن مؤسسة الكرمل الثقافية، العدد 77، 76 صيف وخريف 2003، ص 54.

39 – هاشم غرايبه: الروائي والتاريخ، جريدة الرأي، على الرابط : http://alrai.com/article/261362.html

40 – فيصل دراج: الكتابة الروائية وتاريخ المقموعين، ص 84.

41 – جورج جحا: عبد الله إبراهيم يفكك ثنائية الرواية والتاريخ ويدمجهما في هوية سردية جديدة، جريدة الدعوة، العراق، العدد 1418، الأربعاء 8 شباط 2012 م / 15 ربيع الأول 1433هـ على الرابط : http://www.adawaanews.net/old_newspaper/2012/1418/06Cultural.html

42 – محمد العباس: تسريد الهوية، على الرابط: http://m-alabbas.com/ara/3/p2_articleid/85

اشتغال الصمت في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" تقاطع القراءة والكتابة

الأستاذة كريمة تيسوكاي

جامعة مولود معمري – تيزي وزو

مقدّمة:

تعتبر "**سرادق الحلم والفجيعة**" للكاتب **عز الدين جلاوجي** شهادة شاهد على الخراب السائد.. وبوح الذات المثقلة بهمومها وآمالها من خلال سفرها عبر ذاكرة الأسطورة والتاريخ والمقدّس، وصورة للاغتراب الذاتي عن المحيط البشري تكشف عن سنن مميّز في تشغيل طاقة اللغة ضمن الفضاء الروائي المحدود، يقرّر الحقائق المألوفة بتمثيل ساخر رمزي الدلالة، أظهر من خلالها **الروائي** طريقة جديدة في الكتابة تتجاوز ما هو مألوف وسائد من خلال إنتاج صور ورموز وأفكار إبداعية مختلفة واستشراف عوالم روائية جديدة تقتضي إستراتيجية قرائية مغايرة، فالتجارب الأدبية الأثر حسما تقع في الفجوات بين الأنواع، فليس جوهر الأدب هو التمثيل ولا شفافية التوصيل، إنما جوهره إبهام ما[1]

وسرادق الحلم والفجيعة خطاب يقول الفساد، يقول الخوف والجوع والقهر والجنون والموت في واقع متعفن فاسد نتن، يقول كلّ ذلك لكن صمتا كيف ذلك؟

إنّ أوّل ما لفت انتباهنا ونحن نلج سرادق الحلم والفجيعة صمت السارد وهو الشاهد على هذا الواقع المتكلّم، يرى الشاهد الفأر يطرد القطّ،

يحاول أن يغيّر الأمر كلامًا... فتتواطأ حصاة مع الحالة، فتدخل في فمه فتمنعه من الكلام...

"**حملت جسدي المتعب وقمت من مكاني صمتا أتجرّع مرارة ...... الحصاة... والفأر... والرصيف... وبالوعة القاذورات... وعهر مدينتي البغي**" [2]

يعلن لنا الخطاب منذ البدء أنّ الكلام لا يغيّر كثيرا في هذه المدينة..وأنّ شهادته ستكون شهادة صامتة، ما جعلنا نتساءل عن دلالة ذلك في الرواية وكيفية اشتغاله في خطاب يقوم على فعلي الشهادة والرواية باعتباره شهادة السارد على"**مدينة من أغرب البلدان..عاش فيها خلق ليسوا من بني الجان..ولا الحيوان.. ولا الإنسان.. وقعت لهم فيها أحداث أقرب إلى البهتان.. يرويها لكم بطلها السيّد فلان**" [3] بما تقتضيه هذه الأحداث من حضور ولغة أو لنقل حضور في اللغة.

1. **الوعاء المقدّس للمتن المدنّس:**

يستعين السارد بالقرآن الكريم كلّما نطق حتى يكاد يغلب على كلامه وهو الذي لا يتكلّم إلاّ نادرا، ولم يأت ذلك عبثا، أو لعبا بالكلمات كما يذهب إلى ذلك **حكمت نوايسة** وإنما جاء حاملا دلالة رمزيّة أخرى تضاف إلى رمزية البناء الكلّي للرواية؛ فإذا كانت لغة القرآن هي المعين الذي نهل منه السارد عندما أراد أن يصف أو يقول، فإن ذلك يشير إلى مرمى آخر، وهو أن القرآن عندما يكون مرجعا لغويا، يتحول إلى ظاهرة صوتية تصويتية، يتكئ عليها من أراد أن يقلب الحقائق باحثا عن شرعيته في وسط يكوّن هذا النص عنده عقده المقدس، وفي هذا إدانة لتجزئة النص، وإخراجه من سياقة المتسق المنتظم الشمولي، إلى مجرّد وسيلة تستثمر محرّفة، محرِّفة فهم الجماهير ووعي الرعية، باتجاه القبول بالآلهة المصنوعة، وإذا كان السامري قد أخذ شيئا من أثر الرسول، فإن صانعي الآلهة الجدد يأخذون من القرآن الكلمات والجمل

مبتورة من سياقها ليزيّنوا بها آلهتهم" [4] وهذا ما نلاحظه في **"الخطبة العصماء"** [5] وهي مجموعة من التناصات التي استعان بها الغراب ليدعو الناس إلى دينه/حزبه.... ولا يزال الكلام استعارة ولا يقول نفسه بنفسه، فلا مكان للغة في المدينة فلا تتكلّم إلاّ من مخزون ما قيل(طارق بن زياد"**منقاري خلفكم ومخالبي أمامكم...**"، النبيّ سليمان"**إنّه من الغراب وأنه باسمي العظيم**"، الحجّاج بن يوسف الثقفي" **وإني أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها**"...) [6]من أجل تأكيد وجوده بوجود من سبقه حيث الماضي لا يعود هنا ظلاّ وملاذا روحيا يحتمي به الغراب فحسب بل قوته التي بها يستمر ويثبت وجوده ويرسخ ذاته ويتمايز عن سواه "**وأكّد السيّد الغراب أنه لن يساير المدن الأخرى في طرائق اختيار الزعيم والقائد، بل لابد من مخالفة الجميع في كلّ شيء فمخالفتهم واجبة واتباعهم بدعة..**" [7]

فالكاتب يتكلّم/يكتب بصوتهم لا بصوته فهو بذلك يتكلّمهم بلا صوت أي يصمت (رواية صمت)، فالغراب من يتكلّم والصوت الآخر مغيّب لا يفعل غير إعادة ما قاله الغراب أو مساندته أو الاستعارة بالخطاب المقدّس لمتن مدنّس في قولهم:

- **لن نبرح عليه عاكفين"**
- **هذا إلهكم وإله آبائكم الأوّلين**
- **وعجلت إليك ربي لترضى (الغراب)**

} القرآن الكريم

لكن ذلك لم يمنع الغراب من أن يملك وردا موحى إليه خصّيصا، من نسيّه قتل(الكلام مقابل الموت) " **وهذا الورد أوحي إلى الغراب ذات ليلة فاندفع في جوارح المدينة يصرخ ملء فيه في أخدانه، فلمّا اجتمعوا إليه ألقى إليهم بالذي أوحي إليه وراحوا يردّدونه حتى حفظوه عن ظهر قلب، وهم يستظهرونه في كلّ**

مناسبة، فإن نسيّه أحد أو نسيّ بعضه قتل متّهما بالخيانة العظمى لقيّم ومبادئ المدينة المومس..." 8

"سوِحب..سوحب..

ربّي ورب الغراب والرنس والغيهب..

ربّ اللّظام واللّكام والشيهب..

سوِحب..سوحب..

ربّ الجفاء والجفاف..ذربّ العجاف والرّجاف..

سوِحب..سوحب..

ربّ الشّطاع واللّعاع..

ربّ الضجيج والاترياع..

سوِحب..سوحب.." 9

الكلام لا يعني شيئا **"ثرثر بكلمات لم أفهم منها شيئا لأنها لا تعني في الحقيقة شيئا.."**[10] وعدوى الكلمات غير المفهومة ولّدت سلوكات متناقضة: **"ضحك الجميع دموعا ثمّ بكوا قهقهات... ثمّ بكوا..ثمّ قهقهوا... ثمّ ندبوا... مدّ بنديره إليهم مرّره على كلّ واحد منهم... ملأوه له نقودا"**[11]

رغم ذلك فالكلمات غير المفهومة بضاعة مربحة يكسب بها القوّال الذي لا يقول شيئا نقودا(الكلام/البضاعة).

2. الصمت بين التأويل والإزاحة:

يمثل الصمت معطى لغوياً، ولكنه لا يلتزم سياقات الحوار المألوفة لأنها منطقة حوارية تعبيرية تمثل منطقة الإحساس والمشاعر الباطنية التي لا يمكن لها أن تندرج تحت أي سياق، لأنها تكون منفلتة حتى من قوانين الطبيعة ذاتها التي تمثل شكلها الخارجي، ومن هذه الحالة (يشكل الصمت) بؤرة ثرية واسعة لا

يجدها حتى شكلها الخارجي الذي يكون هو الأخر منفلتاً عن السياق الضابط لشكله الظاهري له مما يمنح له هذا الانفلات علامات خاصة[12].

إن الصمت لغة بلا كلمات، يستطيع أن يحجم التكوين المتخيل للغة التقليدية، لتحل لغة جديدة تعمل على وفق التعبير الصامت المؤثر، ووفق الغاء المعايير البونية في اختصار أو اختزال المسافات الوهمية الحسية والفكرية والاجتماعية، وإزالة رواسب المفردة الكلامية وقلقها الفطري، لتكشف زيف العلاقات وتعري الجوانب المظلمة التي تتحكم بالإنسان وتجعله قيد استبداد السلطة والتحكم اللامنتهي بمصائر البشر وإشاعة الكراهية والدمار والحروب، كأنّ اللغة مفردات مكررة وصناعة وحشية لا تجلب غير الملل والسأم والنفور ولن نستطيع أن نخرج من أسرها إلا بتهميشها، أو العبث بقواعدها كما يدعو إلى ذلك **جان جاك لوسركل** صاحب كتاب **"عنف اللغة"** في قوله:."قواعد النحو لم تتم صيّاغتها إلاّ بهدف السّماح للمؤلّفين وهو المستعملون المبدعون باللغة، بالعبث بها"[13].

الصمت يمثل البنية العميقة الماثلة في مساحته المخفية التي تشكل تأويلاً فضلاً عن أنها تمثلُ ثراء سيميائياً في إنتاج معاني متعددة للصمت وعلاقاته النسقية المتنوعة وكل مرتبط بسياق منظومته" ومع هذا النسق التأويلي السيميائي للصمت، فإن لديه الجرأة على كشف الحقيقة مباشرة وبلا ستار أو تغطية بلاغية، فالصمت يخلقُ جملة من التناقضات تصبُ في تفعيل المعنى وإدراك مراميه الغير مباشرة، وهذا ما يفعله الشاهد طيلة الرواية، فالكلام في عرفه دائما مؤجّل،ففي المدينة المومس فإمّا أن تصمت وإمّا أن تتحدّث بلسان المبولة وهذا ما يرفضه وإمّا تضحّي بنفسك فتقول وتموت كما حدث مع النخلة التي قالت ثمّ شهقت فخالها قد زهقت روحها لّما قالت له: **" لا تضيع وقتك هباء فتسحت..ولا تنشغل عن حبيبة القلب فتثبر.يجب أن تجدها..أنت بينهما مأخوذ**

عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة"[14] خالها ماتت لأنه يعتقد أنّ الكلام يقتل كما قتل هانبال بن الرافض... فتراه يؤجّله دائما... وهو يحكي عن المدينة كيف كانت في وقت مضى كما روى ذلك من أسماه عرفان عن نبهان عن حيّ بن يقظان أنّ الشيخ المجذوب قال: "سمعت جدي يقول – وكان من الصالحين المخبتين الصادقين- إنّ المدينة كانت واحة من نخيل..... الكلام فيها موسيقى والنظر إمعان.."[15] لكنه لا يكمل كلامه بل يتركه إلى أوانه(يؤجّله)

نفهم الآن لماذا كلام الشاهد قليل لأنه ورث ذلك عن الأجداد فهو من القلّة المتبقيّة مع الشيخ المجذوب ورفاقه الذين يدينون بدين "الكلام موسيقى والنظر إمعان"

الصمت سمة الموت في المدينة الموسم "**صمت أصلع يسبت القلب... يشلّ المدينة... رهط هنا يتبادل تحريك الشّفاه.. وهزّ الجوارح...(...) وحده القوّال يدور.. يضرب الطّبل.. يفتح فاه صائحا مناديا.. كأنما يعلن عن أمر ذي بال.. لكنّ صوته لم يكن يتجاوز حلقه..**"[16] كلام لا يسمع كلام بلا صوت، كان الشاهد/ حي بن يقظان الحيّ الوحيد بينهم لذا طالب الجميع بموته: "**الموت لحي، الموت لحي**"[17] لو تكلّم لتكلّم غير لغتهم ولعقلوه فقتلوه لكنّه صمت فعقلوه أيضا وأرادوا قتله، الصمت/ موت والكلام / موت... ولن ينفعه إلاّ أن يرقى بينهما في برزخهما لكنه مال لأحد الضدّين فعقلوه...كي تنجو في المدينة عليك ألاّ تتكلّم وألاّ تصمت، أن تتبنين بينهما وإلاّ متّ لأنك حيّ «وقال لي إن سكنت إلى العبارة نمت وإن نمت مت فلا بحياة ظفرت ولا على عبارة حصلت»[18]، لكنّ الفأر يتدخّل وينفي عنه الحياة، ويعلن أنه ليس حي بن يقظان بل بالعكس الفاني بن غفلان.

يذكّرنا هذا الأمر حيث يتخذ الموت من الصمت وجهاً، بسرديات شهرزاد حيث لا يعني التوقف أو (الإقفال) غير الموت. ولكن، الصمت في المدينة الموسس

أكثر عبثية من عالم شهرزاد الخرافي من حيث التأكيد على انعدام الخلاص والفرج الصّمت هنا، إقفاليّا، يتحوّل إلى دراما تستأنف المعنى وتؤجّله بدلاً من أن تغلق عليه؛ الصّمت هنا ليس "نهاية الحياة" كما أنه ليس "بداية الموت"، بل تلك اللحظة الارتجاجيّة - لحظة اللقاء الافتراق، حيث تستأنف الحياة معناها في لقائها الافتراقيّ مع الموت ويسترجع الموت معناه في افتراقه الملتقى مع الحياة؛ الصّمت البرزخ.

من أجل ذلك نرى الشاهد لا يتكلّم لكنه يكتب، ففعل الكتابة فعل برزخي هو الآخر يموضعه بين لحظتين، فعل الصمت مرادف لفعل الكتابة، فالشاهد آثر الكتابة على كلمات التناقض تلك، لم يتفاعل مع إغراء وشبقية المدينة المومس...لكنه انزوى إلى طاولة نخر السّوس عظامها ليكتب رسالة لحبيبته نون التي لم يرها منذ أمد بعيد والتي لا تردّ على رسائله...[19] ليحضر بذلك كتابيا وتغيب هي، فالكلام أي اللغة المنطوقة تكشف عن حضور تواصلي بينما اللغة المكتوبة فتنطوي على اختلاف لا يمكن اختزاله، وحضور الشاهد حضور من خلال النص الذي يكتبه وينكتب به، فنص السرادق شهادة الشاهد على نفسه قبل أن تكون شهادة على غيره فـ"نصوص الأدب هي التي تكتب "حدّ الإنسان"، ذلك معناه أنها موضع انكشافه أمام نفسه وشهادته على نفسه"[20] كما يرى ذلك **رولان بارت** حين يشير إلى أنّ الوصف الموضوعي لشيء ليس سوى الواصف بعد إضافة الموصوف إليه، وما هذه الإضافة إلاّ قيمة تؤكّد الإنسان بحدّ ذاته أكثر من كونها قيمة تؤكّد الموضوع بحدّ ذاته[21] إنّ الحاضر لا يتمظهر إلاّ باستقباله اختلافه الداخلي إنّ ميتافيزيقيا الحضور لا تلائم الأدب، فالنص يحوي غيابا ما بالضرورة.

- العشق/الموت/الصمت:

"رويّ.. رَوى السابقون عنّا.. رووا لنا.. ورووا.. وذلك من الريّ والارتواء ونحن في الحقيقة أمّة الرواية ولا فخر.. وأمّة العطش الأعظم.. السغب الأكبر.. الظمأ العاتي.. المهم أنهم رووا.. هل كذبوا؟ هل صدقوا؟ هل نحلوا وانتحلوا؟ لست أدري لأنّني في الحقيقة لست خبيرا بنقد الروايات أو تمحيص القال والقيل الذي يؤدّي للقيلولة وما أدراك ما القيلولة؟ قيلوا فإنّ الشياطين لا تقيل. قالوا أنّ..."[22]

يعيدنا هذا إلى ما ورد في ص 46 عن حبيبته نون لما قال لها: **"ذوّبيني.. اكسري جدار الصمت يا... ذكيّة ودعينا نلتحم.. إنّ الالتحام يولّد الاحتراق..إنّ الارتواء يولّد الظمأ. حدّثتك طويلا وظللت صمتا..كنت في حضرتك يا درويشتي.. أمارس طقوس الحلول.. كنّا جسدا واحدا يا أنا فصرت نصف جسد.. خانني الكلام وظللت صامتة كالآلهة.."**[23] فنلاحظ العلاقة التي ربطها الشاهد بين الارتواء والرواية، الرواية بما هي نقل لقول وكلام عن شخص آخر أي الإنابة عنه، والارتواء الذي ربطه الشاهد بالالتحام بالمحبوبة والتوحّد بها أي إنابة بعضهما عن الآخر، فإذا قابلنا الرواية من حيث هي كلام بالصمت، وقابلنا كما قابل الشاهد بين الارتواء والظمأ، وبحكم الاشتقاق اللغوي بين الرواية والارتواء وتقاربهما في المعنى كما بيّنا، ينتج لدينا تقابل استلزامي بين الصمت والظمأ بعبارة أخرى نقول: لا يوصلنا إلى الصمت/الظمأ إلاّ الارتواء بالحبيبة / الكلام، فالشاهد يدعو حبيبته إلى التوحّد وهما صامتين:

"هل تذكرين حين كنّا نسير أنا وأنت صامتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة وأضغط أصابعك التي تشبه أشعّة الشمس(...)... ولا شيء غير الصمت.. لم أتكلّم ولم تتكلّمي يا حسنائي.. غير أنّي قلت أشياء.. وقلت أكثر.. أوليس

الصمت أعظم لغة وأروع حكاية قصّها هذا الكون منذ الأزل وما يزال يترنّم بها لحنا سرمديا..؟؟ وذلك الذي كتب بتهوفن للذين يسمعون بغير آذانهم"[24]

ففي الصمت.. في الصوت الباطني.. في الصوت من دون صوت يأتي الحضور فوريّا ومباشرا: حضور الذات إلى نفسها وحضور الآخر إليها منغلقة عليه، وفي العشق أيضا يحضر الآخر المحبوب من داخل الذات نفسها إلى الذات نفسها فتنطوي عليه وتنغلق عليه من أجل تهيئة الدرجة القصوى من الحضور والتوحّد أي الاندفاع نحو الموت لمجاوزة وضعية الانقسام والانشطار والتناقض الذي فرضتها عليه الحياة، تجربة العشق(الجنس) تجربة أنطولوجية ينفذ عبرها إلى حالة من التوحّد المؤقّت مع ذاته "تجربة العشق تقيم علاقة مضاعفة مع الموت، علاقة داخلية عنوانها صوت الذات التي تخوض التجربة وعلاقة خارجية عنوانها موت الآخر أو الفريق المشارك في التجربة ومن اتحاد الشريكين يحدث انهيار الوعي وتبدأ لحظة الموت"[25] هذه اللحظة الحاسمة التي تعانق فيها اللذة تخوم الموت لا يمكن لأيّ لغة أن تستوعبها أو أن تعبّر عنها تعبيرا دلاليا واضحا، إنها لحظة الاستشراق التي لا يكشفها إلاّ الصمت" وقالت له العينان سمعا وطاعة، فإنه وإن لم يكن منهما صوت"[26]

3. الحضور المستعار: تقاطع الكتابة والقراءة:

"قال الشاهد للسارد: وتذكّرت أنه قال لي مرّة كلاما ما يزال يحيّرني إلى اليوم وعساك أن تخبرني بسرّه...

قال السارد للشاهد: وما هو؟

قال الشاهد: قال لي: أنت غمامة على شمسك فاعرف حقيقة نفسك فإنه لا يفهم كلامي إلاّ من رقي مقامي...وسكت السّارد ولم يعقّب"[27]

من يتكلّم هنا؟ ليس الشاهد لأنه يروى عنه...وليس السارد لأنه هو من يروى له... من يكون إذن؟ إنه القارئ أعار صوته للخطاب ليكشف لنا عن سرّ مقام الصمت/ الفهم الذي لن يصله إلاّ من ترقىّ إلى مقام الشيخ ولأنّ الشيخ يتكلّم صمتا لن نفهمه كما لم يفهمه الشاهد بالتالي ليس له أن يوصله لنا.... ولأنّ السّارد أجاب على هذه الحقيقة المجذوبية سكوتا فكيف له أن يسردها لنا... لأنّ الرقيّ إلى الفهم يعني غيّاب الكلام بالتالي غيّاب السرد" وسكت ولم يعقّب" كان على الخطاب أن يتكلّم حسب مصلحة القارئ على حدّ تعبير رولان بارت، فالكتابة ليست إيصال رسالة من كاتب إلى قارئ، بل هي صوت القراءة، ففي النص القارئ وحده من يتكلّم وهذا القلب يجعل من القراءة استقبالا وفي الوقت ذاته مشاركة نفسية في المغامرة المروية[28]، فالسؤال عن بلاغة النص ما هو إلاّ سؤال عن بلاغة القارئ بعد أن حوّل النص إلى حسابه الخاص، فيستحيل بذلك النص مكانا يضطلع بحضور الذات القارئة وحقيقتها ومعنى هذه الحقيقة بدلا من أن يكون اضطلاعا بحضور النص ومعناه وحقيقته، فيصير القارئ مالكا مجازيا للنص فتحقّق لنا هذه اللعبة البلاغية (استعارة القارئ النص ليكنّى به عن نفسه) حضورا مستعارا للقارئ أي حضور من دون شيء حاضر[29]

يروي السارد في الهامش عن حكمة الشيخ المجذوب الذي يقول فيها: إنّ العساكر إذا دخلوا مدينة أفسدوها، وجعلوا أعزّة أهلها أذلّة.." **وكيف أن الشيخ حفظها مذ كان صغيرا..ثمّ يردف الخطاب بعد التهميش تهميشا آخر يتساءل فيه: "هل معنى هذا أنّ الشيخ ولد في هذه المدينة وتربّى فيها مذ كان صغيرا؟؟.**[30] يستعير الخطاب هذه المرّة - من خلال لعبة تبادلية بينه وبين القارئ- من القارئ كلاما خفيّا هو "نعم" إثبات سؤاله الذي لا يستطيع هو أن

يكشفه علنا، فسأل ليجيب القارئ فيحمّله بذلك مسؤولية ما قال،إنّ لفظة "نعم" المضمرة في الخطاب تنكشف ما يخشى السارد قوله في المتن أو حتى في الهامش؟.. هل الخطاب خائف هو الآخر من الغراب فتكلّم تلميحا مخافة أن يكشف؟... ماذا لو أعلن السارد أنّ الشيخ المجذوب واحد من أهل المدينة؟... هل يخاف عليه أن يكشف فيقتل؟ (يقتله /كلاما)، لكن هذه رواية موجّهة للقارئ وليس للغراب فممّا يخاف السارد بالضبط؟ هناك تواطؤ ما بين السارد والقارئ... سألنا/السارد لنجيب/القراء فنحصل على الحقيقة، فينكشف السر من خلال تقاطع القراءة والكتابة، وليس هذا فضّا أو هتكا للسر ذلك أنّ هذا الانكشاف يحفظ في كلّ مرّة سريّة السر، فقد حافظ الشاهد/السارد على حياته وعلى حياة الشيخ... تطبيقا للقاعدة السابقة التي تمثّل قاعدة حياة في المدينة وهي: "ألاّ تتكلّم وألاّ تصمت وإلاّ متّ" لأن في المدينة الكلام تهلكة والصمت كذلك، فحياة الخطاب تكمن في هذا التقاطع بين الكتابة والقراءة.

ما من وجود يظهر إلاّ في اللغة: اللغة سواء كانت منطوقة أم مكتوبة هي مسكن الوجود ومقرّه كما يذهب إلى ذلك **هايدغر** ذلك أنّ اللغة هي التي تحمل عبء الوجود ورهان الحقيقة والحضور والمعنى فهيّ شهادة الموجود على وجوده وانكشافه أمام نفسه لكن في الوقت ذاته يتقاطع ذلك مع عدم ما في توتّر لا يقبل الحسم فـ"اللغة تضطلع بتجربة الوجود الأساسية مثلما تضطلع في الآن نفسه بتجربة العدم الأساسية. إنه حد غريب لا يجعل المحدود متطابقا مع نفسه، ويكشف عن موضع الاختلاف فيه"[31] ويتّضح ذلك من خلال تجربة الشاهد الحاضر في اللغة والغائب فيها في آن.

- **الإثبات والنفي:**

حاول الكلام في الحلم لم يستطع ...فعل أخيرا سأل كلاما...ثمّ أجاب صمتا قال:

- **أنا: أنا في الخدمة سيّدي .. مرني وستجدني طوع أمرك.**
- **هو: (صمتا استهزاءا ابتسامة خرجت نفسا من أنفه)**
- **أنا: (فهمت) صدقت.. يا.. سي.. دي من عشيقتك؟**

سكت لحظة يتأمّل السقف المهترىء وكأني به يضطرب تفكيره ويمور مورا.

- هو: كلّ قدرات الإنسان ومواهبه لن تصفها.. لن تصوّرها وإن حدّثتك عنها فسأكون خائنا.. والترجمة خيّانة.. لغتي عاجزة.. وذهنك خائر بليد فكلانا ليس مؤهّلا لاستيعاب حقيقتها.. كنهها.. جوهرها.وما يحوم حول إدراكها هو موسيقى القلب ولغة الصّمت.. وهما أرفع لغة.. وهما أوّل خطوة لمحاولة إدراكها وفهمها(...) هكذا قال.. أو هكذا خلته قال .واختفى من أمامي..."[32]

يعلن الكلام عن عجزه مرّة أخرى حتى في الحلم لم يستطع الصوت التعبير عن حبيبته إلاّ صمتا وقد استطاع الشاهد في الحلم أن يفهم لغة الصمت هذه المرّة عكس ما كان يحدث في الواقع... لمّا أجابه الصوت صمتا فهمه وصدّقه... وحقيقة لا يعبّر عنها باللغة في عرف الشاهد لا تكون إلاّ قد هبطت من السّماء... عكس ما يحدث له في الواقع عادة فقد تكلّم وفهم الصمت لكنه عاد ليشكّكنا في ذلك بلازمته: "هكذا قال أو هكذا خلته قال" لا شيء مثبت عنده لا في الحلم ولا في الواقع (الفجيعة)... لا تزال سرادقهما تعمي بصره والفؤاد... فلا يتيقّن من شيء أبدا... ولا يقبض على شيء أبدا..

"هكذا قال.. رتّل.. تلا.. أو لم يقل.. لم يرتّل.. لم يتل.. لعلّه خيّل إليّ أنه قال.. تلا.. وسواء أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون. ونكفأت على نفسي وجلست القرفصاء بعيدا أنظر المشهد حزنا.. حسرة.. إنها لا تعمى الأبصار ولكن..

ولكن قد أحسست بالمجذوب قد أنهى طقوسه واغتال الجدب من حوله فتأمّلني بعينين.. عشين.. حضنين.. سألته:

- **يا سيّدي قد جاءت الثعالب تترى من أقصى المدينة تسعى..**

تترى من أقصى المدينة تسعى قد جاءت الثعالب تترى..

هكذا قلت له..أو لم أقل.. أو خيّل إليّ كأنّ القول يسعى تترى..

المهم أنّه قال:

- **إنّ الملأ يأتمرون بك فاخرج منها إنّي لك من الناصحين..**

أو قال:

- **فاخرج منها إنّ الملأ يأتمرون بك إنّي لك من الناصحين..**

أو قال:

- **إنّي لك من الناصحين.. فاخرج منها إنّ الملأ يأتمرون بك..**

قال أو لم يقل أو خيّل إليّ كأنه قوله يسعى تترى..الحقيقة أنه لم ينطق..لم يتفوّه..لم ينبس..لم تتحرّك شفتاه..لكني سمعته..أو ربما سمعته."[33] تقرأ من خلال هذا المقطع ما يلي:

- يذكر قول الشيخ ثمّ ينفيه ويشكّك في كونه قد قاله أصلا.
- أوّل كلام يقوله في الواقع.
- يقوله بثلاث صيغ مختلفة.
- ثمّ ينفيه كعادته.

- يذكر كلام المجذوب بثلاث صيغ أيضا ثمّ ينفيها عنه ويشكّكنا في قوله لها، ثمّ يقرّ في الختام أنه "الحقيقة أنه لم ينطق..لم يتفوّه..لم ينبس..لم تتحرّك شفتاه.."

- ثمّ ينفي ذلك مرة أخرى ليقول: " لكنّي سمعته.. أو ربما سمعته."

إثبات ⟵ نفي ⟵ إثبات ⟵ نفي

يشتغل النص كدال له مدلولان أحدهما مثبت والآخر منفي حاضران كلاهما معا، ما يجعل القارئ في وضعية عدم الحسم واليقين فيعلّق المعنى ويرجئ من خلال نوع من **الضلال** ينطوي عليه النص فلا يعرف إلى أي معنى يتّجه، إنّ إثبات مدلول لدال ما وإنكاره في آن معا يدمّر فكرة وحدة المعنى وانسجامه كما يدمّر أن يكون هناك معنا واحد كلي تنغلق عليه الدلالة يضمن التواصل بين ذاتي القارئ والنص، فالدال يشتغل بشكل مزدوج اشتغالا لا يجعله متطابقا مع مدلول بعينه فيتشتّت المعنى وينشطر فلا يعود إلى نفسه، فبعدما كان التقاطع بين الكتابة والقراءة فيما سبق يضمن نقل المعنى بين النص والقارئ أصبح الآن لا الكتابة (المؤلف/ الشاهد) ولا القراءة (القارئ) يحقّقان توصيل المعنى فيصير بذلك النص دالا من دون مدلول محدّد، الأمر الذي يفتح النص على الاختلاف ويزرع الشك كأساس جديد ينقض اليقين المطلق الذي تفرضه مؤسسة سلطة اللغة "هي تقف شبه خرساء لاهي قادرة على التعبير ولا هي قادرة على الاحتجاج"[34].

تثبت الواقعة ثمّ تنكر ما يجعلها تتداول بين الحدوث واللاحدوث أو كلاهما في آن: قلت ولم أقل ما وتدخل في سيرورة خارج الضدّين من خلال إستراتيجية نفي النفي الأمر الذي يجعلنا أمام وضع أنطولوجي يكشف عن اختلاف يرجئ الحضور ويؤجّل المعنى الذي يقيم هذا الحضور.

خاتمة:

إنّ رواية السرادق رواية صمت بامتيّاز وخطاب صوت بلا صوت يعرّي الفساد والقهر والموت والعشق، فـ "عندما يخيم الصمت الحقيقي يظل معنا الصدى، ولكننا نكون أقرب إلى التعري" في لحظة لا نعيش فيها لا الواقع ولا الحلم....ولمّا وسم الواقع بالفجيعة وقابله بالحلم...صرنا أما ثنائية: سلب(الفجيعة) وإيجاب (الحلم)... لكن أن يضيفهما إلى السرادق فهذا يعني أنّ المؤلّف لا يثق لا بهذا ولا بذاك.ولعلّ كلمة سرادق قد عبّرت عن ذلك جيّدا لأننا لا نحكم السرادق(الدخان) ولا نقبض عليها..بل تعمي أبصارنا فلا نرى لا هذا ولاذاك... فالرواية خروج من الثنائية وتصوير لحالة برزخية بين هذا وذاك يعجز الكلام عن كشف إشراقها، فاتخذت من الصمت سبيلا لتكون شهادة صامتة تروى كتابة.

الإحالات:

1-القصة الرواية المؤلّف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة د.خيري دومة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص 195.

2- عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ط1، منشورات أهل القلم، دت، ص 13.

3- المرجع نفسه، ص 126.

- أ . حكمت النوايسة (الأردن) إستراتيجية التناص وتأويله في سرادق الحلم والفجيعة لـــ

4- عز الدين جلاوجي.

5- سرادق الحلم والفجيعة، ص 29.

6- نفسه، ص 30.

7- نفسه، ص79-80.

8- نفسه، ص 17.

9- نفسه، الصفحة نفسها.

10- نفسه، الصفحة نفسها.

11- نفسه، الصفحة نفسها.

-12

13- جان جاك لوسركل، عنف اللغة، جان جاك لوسركل، تر: محمد بدوي، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، 13 2005، ص 58.

14- نفسه، ص 35.

15- نفسه، ص 34.

16- نفسه، ص 36.

17- نفسه، ص40.

18-المواقف، ص153.

19- سرادق الحلم والفجيعة، ص14.

20- حسام نايل، أرشيف النص، درس في البصيرة الضّالة، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2006، ص20.

21- المرجع نفسه، ص25.

22- نفسه، ص 60-61.

23- نفسه، ص 46.

24- نفسه، ص 27-28.

25- عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، قراءات في الفكر الغربي المعاصر، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001 ص 208-209.

26- ابن جني أبو الفتح، الخصائص، ج1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990، ص25.

27- سرادق الحلم والفجيعة، ص21.

28-Roland Barthes, S/Z, Edition du seuil , Paris, 1970, p 157.

29- أنظر: حسام نايل، المرجع السابق، ص26.

30- سرادق الحلم والفجيعة، ص 63.

31- حسام نايل، المرجع السابق، ص29- 30.

32- المصدر نفسه، ص 24-25.

33- نفسه، ص50-51.

34- أديب كمال الدين، النفري «الششطح الخلاق»، 2008.

http://www-adeb.netfinms.com/makalat%20alshaen/alnufani.htm

سرادق الحلم والفجيعة:
التكثيف والانحراف الدلالي

أ.كريمة حميطوش
جامعة مولود معمري – تيزي وزو

أول ما يلفت انتباهنا ونحن نتصفح رواية "سرادق الحلم والفجيعة" هو لغة المتن الرمزية القائمة على التشفير، إذ يحتمل الدّال الواحد مدلولات متعددة ويدفع بنا النص إلى تعدد التأويل أو لنقل إلى متاهات تأويلية. يتولد انفتاح هذا العمل الروائي عن عوامل، نشير في هذه الدراسة إلى عاملين هما التكثيف والانحراف الدلالي.

تتجلى ظاهرة التكثيف حسب **جاك لاكان** على مستوى الأحلام التي تقوم باختزال مجموعة من العوالم ليظهر الحلم على شكل ومضات أو جزيئات تخفي وراءها تركيبا معينا، أما على المستوى الأدبي فالتكثيف هو أساس الاستعارة وليس التشابه [1] وهو الرأي الذي يذهب إليه "**بول ريكور**" وهو يرجع الاستعارة إلى التقاء التشابه والاختلاف [2]. وبالتكثيف والجمع بين المتناقضات تنحرف الكلمة عن حدود الدلالة الحرفية وتكتسب معان جديدة كلما أتيح لها سياق جديد وتركيب لم يألفه المتلقي. ومصطلح الانحراف [3] الدلالي مصطلح تلتقي فيه مجموعة من التقنيات التي يلجأ المبدع إليها كالإزاحة (انتقال أو انزلاق العلامة من معنى إلى معنى آخر) والغموض والتناقض و اللامعنى أيضا.

ينتج التكثيف في" سرادق الحلم والفجيعة" من ثراء الخلفية المعرفية التي استلهم منها المبدع، فالمتن الروائي يقيم علاقات حوارية مع الدين إذ حضرت النصوص القرآنية، ونهل المبدع من التراث الأدبي نذكر من ذلك: طوفان "نوح"، سفينة **جبران خليل جبران** في **" النبي"**، المدينة العاهرة(غزة) ل**مظفر النواب**. ولا يخلو النص من لمحات صوفية بحضور الشيخ المجذوب الذي يروي قصة تشبه كرامات الأولياء، واستلهم الروائي ظاهرة الحلول في قوله: "كان هو هي...وهي هو، كما وردت جبة الحلاج في السياق نفسه. وما يهمنا ليس الإشارة إلى المواضع التي يلتقي فيها المتن الروائي بالخلفيات المذكورة، وإنما الكشف عما تضمره هذه الصور الكثيفة فالمبدع الذي تعتصره الغربة وهو بين قومه يرى في الواقع صورا وأشكالا تنبه حسه الإبداعي وتوخز ذاكرته الأدبية، فيستحضر ذلك التاريخ المر بكل تناقضاته وآلامه فتكون خيبات اليوم استعادة عصرية ولا شعورية لخيبات الأمس.

يقتات الأدب من مجالات عدّة، ولا يبني الأدباء نصوصهم على خواء وإنما يحاورون مخزونا فكريا معرفيا وأرصدة من سبقوهم، وما لفت الانتباه في رواية "**سرادق الحلم والفجيعة**" هو الحشو على مستوى النصوص المستضافة إذ يندمج الأدب بالتاريخ، والتاريخ بالأسطورة فلا يكاد القارئ الباحث عن أصول نص ما ليربطه بها حتى يلتقي بنص آخر يخفي وراءه خلفيات.

هاهي قصة حي بن يقظان تحمل معها أبعادا جديدة، تقول الرواية:

"...بل تروي الحكايات أنه آخر من بقي من سكان المدينة البائدة اختفى فجأة واختلفت حوله الروايات، قيل إنه رفع إلى السماء السابعة ... وقيل: إن موج البحر قد ثار وفار، وعلا في الجو ثم انهار، وابتلعه ثم غيض إلى غير رجعة...

وكادوا يجمعون أنه سيبعث هذه الأيام، وأنه سيملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا، وعلما بعد أن ملئت جهلا، ونورا بعد أن ملئت ظلاما" [4].

شحن هذا النص بحمولات دلالية فهو يقوم على خلفيات إيديولوجية دينية، إذ يتحول حي بن يقظان رمز المعتزلة الموحي إلى إدراك حقائق الكون والوجود باستعمال العقل، إلى دال يختزل تاريخا برمته فهو آخر من بقي من سكان المدينة البائدة، فهل هذه إشارة إلى قوم عاد أو ثمود الذين أهلكوا وبقيت قصتهم خالدة في القرآن؟؟؟. واستلهم **جلاوجي** - في السياق نفسه- قصة غرق موسى في البحر ممزوجة بلمسات من قصة طوفان نوح وذلك حينما ذكر علو الماء وبلوغه الجبال طولا، هذا من حيث المضمون، إلى جانب ذلك حاول الكاتب الاقتداء بالنص القرآني هذه المرة من حيث الجانب الصوتي، ففي عبارة " ثار وفار وعلا في الجو ثم انهار" إلى جانب التصوير الفني [5] للماء والموج تترنم الأذن لتكرار صوت"الراء" "والتكرار المنتظم لأصوات بأعيانها يمثل قيمة إمتاع"، [6] وهو ما يشبه الإيقاع الذي يشكله تتابع فواصل القرآن. أما قصة الرفع إلى السماء فإنها تضمر موروثا دينيا متشعبا مختلفا باختلاف الانتماء العقائدي، فالرفع إلى السماء السابعة يوقظ في ذاكرة المسلمين قصة عروج الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، والمرفوع إلى السماء عند طائفة الشيعة هو الإمام - السابع أو الثاني عشر- أو المهدي المنتظر، وهي قصة مقترنة بالعودة أو البعث وهذا ما ينقله النص الحاضر، دون أن نغفل العقيدة المسيحية التي تنبني على فكرة صلب عيسى عليه السلام ورفعه إلى السماء.

يعطي الكاتب في هذا النموذج ومضات، ويستحضر من كل قصة فصلا، ليكون دور القارئ هو إعادة بناء النصوص واستحضار المضمر عله

يتمكن من العثور على دلالات النص الحاضر الذي ابتلع نصوصا وخلفيات متعددة ومتباينة.

ويلجأ المبدع في عدة مواقف إلى رصف الوحدات اللغوية بشكل ملفت للانتباه ويحشد العبارات المترادفة وحتى المتنافرة أحيانا مما يجعل العبارة "ضربا من المفاجأة ومن الرؤيا القائمة على التغيير الجوهري في نظام التعبير[7] ويكون أثر ذلك بيّنا على المستوى الدلالي، إذ تتكاثف الصور وتتزاحم ويُخيّل إلى المتلقي أنه إزاء مشاهد مصورة لا يكاد يدرك محتوى مشهد حتى تصادفه ألوان أخرى وومضات جديدة تغري حاسته البصرية ، لنتأمل هذا النموذج:

"قطعت الزقاق هرولة... عدوا... قفزا...وثبا... دخلت زقاقا... ذراعا... ثم آخر ساقا... كان ضيقا كالدهليز... كان مظلما... مقببا... محروثا... تنبعث منه رائحة عفن ... وعهر ... وانبطاح وأصوات عويل ... ونواح من ثعالب وغربان" [8]

ينبني هذا المقطع – نحويا- على أربعة جمل فعلية، وبعملية إحصائية بسيطة نعثر على ثلاثة أفعال (قطعت، دخلت، تنبعث) إلى جانب ورود الفعل الناقص(كان) مرتين، وما نلاحظه على مستوى التركيب هو الحشو على مستوى بعض العناصر، فيسند للجملة الفعلية الأولى البسيطة أربعة أحوال وإلى الفعل الناقص ثلاثة عبارات على سبيل الخبر، وتجتمع في نهاية الفقرة أربعة فواعل يسند إليها فعلا وحيدا "تنبعث".

لا نكشف عن البنية النحوية لهذه الفقرة من أجل الإحصاء والتصنيف وإنما هدفنا هو البحث عن الأثر الذي يحدثه هذا البناء الخاص على مستوى الدلالة.

ينطلق الكاتب من حشد المصادر الدالة على الحركة مع اختلاف في شكلها وسرعتها، والحركة كعامل فيزيائي تدفع الأشياء أو الذوات إلى وجهة

معينة، هذا هو حال الذات المتلفظة في النموذج المذكور، تعدو، تقفز، تثب وما إن تصل إلى مستقرها حتى يتحرك العالم من حولها، وتتحول إلى ذات تستقبل حركة الأشياء، فالبصر يدرك الضيق والظلام، وتستقبل الأذن أصوات عويل ونواح، وتحاصر الأنف روائح عفن وعهر، ويقوم الخيال بإعادة تركيب معطيات العالم الخارجي بواسطة اللغة، [9] اللغة الأدبية التي تنأى عن المألوف وتسعى إلى ابتكار عالم جديد مسكنه النص الأدبي.

اندماج النثري بالشعري:

تتكاثف الصور والمعاني أيضا حينما تكتسب اللغة النثرية السردية طابعا شعريا، إذ يلجأ الكاتب في بعض المواقف إلى كتابة أقرب إلى نمط الشعر، يتمظهر ذلك بصريا من حيث النسق الخطي حيث يتوزع السواد على يسار الصفحة دون يمينها، وهذا ما يشكل الأسطر الشعرية التي تتبني عليها القصيدة الجديدة، وهو ما مارسه المبدع في بداية الرواية في الجزء المعنون "أنا والمدينة"[10]

وليس الشكل البصري وحده الفاصل بين جنسي الشعر والنثر لأن الكتابة الشعرية تقتضي مقومات أخرى تنبعث من صميم العبارة، وتتشكل على مستوى التخييل وهو الأمر الذي يتحقق في مقاطع موزعة على جسد الرواية.

لا يحاور المبدع شخصا مجسدا أمامه وإنما يوجه حديثه إلى جماد إلى المدينة التي تحاصره، تسكنه وتخيفه فالكاتب يصور معاناته في هذا الفضاء، ينقل وحدته وغربته، وهو ما يعكس النزعة التشاؤمية إحدى اللبنات التي تتبني عليها التجربة الشعرية – الرومانسية بصفة خاصة – إلى جانب الصراع الذي تخوضه الذات الشاعرة مع ذوات أخرى تارة ومع المدينة التي تتخذ صورة امرأة ، في أغلب الأحيان

وتتجلى شاعرية المبدع مرة أخرى وهو يحاول امتطاء اللغة من أجل الوصول إلى عالم آخر، إنه ينفلت من الواقع المؤلم إلى فضاء المتخيل إلى فضاء اللغة الرمزية، واللغة عند **هيدغر** "بيت الوجود ولا يتمظهر الوجود ولا يتموقع إلا داخل اللغة. وإذا عجزت الذات عن الانتقال بشكل محسوس في فضاء يحاصرها فيه الألم إلى حيث الراحة والطمأنينة فإن المخيلة واللغة هما المطيتان اللتان تسمحان بهذا الرحيل .

تقود المخيلة "**جلاوجي** " إلى الطبيعة الخضراء التي هام بها الرومانسيون، فيحاور الصفصافة:

يا صفصافة أتيه على ضفاف سواقيك الفضية الرقراقة... أطرب
على وقع الخرير ... الرقرقة
يا ... مهرة برية بيضاء ... تعشقين التمرد تعشقين الكبرياء
يا ... حمامة لا تحسن إلا أن تحلق في الفضاء
تستحمين بنوره
تنسجين على نول الشمس أزهارا بيضاء ...
حين التقينا ذات صباح لازوردي نحرت كل زهراتي [11]

يحاور الكاتب الصفصافة المحاطة بالسواقي الرقراقة وتبدأ لغته في التشعب حينما يتخذ المخاطَب أشكالا متباينة ولا يستقر على هوية ثابتة إذ يُوجه الخطاب إلى صفصافة ثم إلى مهرة وأخيرا إلى حمامة تستحم بالنور وتنسج الأزهار ومع هذه العبارات الأخيرة تبتعد اللغة عن الواقع وتفيض بالرمزية، ولا تبقى في مخيلة المتلقي صورة صفصافة وإنما يبدأ في التحليق إلى ما وراء المحسوس إلى حيث يتم اللقاء بين المبدع وطرف آخر لا نعثر له على صفات تجسده وتبرزه لأنظارنا لذلك يراودنا التفكير في أن هذا المخاطب هو محبوب

المتصوفة العصي عن التجسيد ومن ثم الوصف وتتضح هذه الصورة وتتجلى ونحن ننتقل في أرجاء النص حيث يقول:

ذوبيني فيك ... اكسري جدار صمتك يا ... دكيه ودعينا نلتحم ... إن الالتحام يولد الاحتراق ... إن الارتواء يولد الظمأ[12].

يستمر المبدع في النموذج السابق في التورية عن المخاطب إذ تحضر أداة النداء متبوعة بعلامات وقف تنوب عن المنادى المخفي- المحذوف. ويتخذ الخطاب منعرجا صوفيا حينما تسعى الذات إلى الذوبان في هذا الطرف الآخر- المجهول، وإذا كان الالتحام يقترن بالفناء في الموروث الصوفي، فإن "**جلاوجي**" يتحدث عن الاحتراق، فتتحد التجربة الصوفية بأسطورة الفينق الذي لا يحترق إلا ليبعث من جديد.

وفي هذا المقام لا نوافق "**جون كوهين**" في قوله: "الشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلّها إلى الإبداع اللغوي"[13] لأن "**جلاوجي**" وإضافة إلى خلق الكلمات وشعرية القول فإنه كذلك شاعر على مستوى الفكر فنصه ليس وليد منطق- بما تحمله العبارة من معاني الدقة والوضوح- بقدر ما هي ناجمة عن التخييل، ووراء كل كلمة فكرة وإحساس.

هوية المدينة: بين المدنية والبدائية

يصور الكاتب حياة المدينة بأزقتها، بصخبها وضجيجها، لكن على مستوى الحياة الفكرية تطغى على سكان هذه المدينة الأفكار البدائية التي يعيشون على وقعها فتشبه حياتهم حياة القبائل التي يسيرها لاوعي جمعي يقتات من الأساطير ومن الخرافات، فيتحرك الفرد وفق هذه المعتقدات الموروثة في

حالات خوفه واطمئنانه، حزنه وسروره، ولا تتحدد نظرته إلى الأشياء إلا وفق هذه الخلفية.

لفت انتباهنا في هذا المقام كثرة الروايات، فالقوم- أهل المدينة لا يتلقون المعرفة بطرق التعلم الحديثة وإنما تحاصرهم الأقاويل والروايات وهم يبحثون عن أصل أو تفسير أية ظاهرة، ومعظم الروايات في هذا المتن الروائي مسندة إلى الشيخ المجذوب، الرمز الذي قد يوحي إلى رجال الدين أو بالأحرى إلى الشخصيات التي تدعي التدين وتتحرك وفق سلطة تزداد حدة كلما تراجع العلم والمنطق، وكلما وُجدت قابلية لتلقي هذا النمط من الحكايا. وتجدر الإشارة إلى حضور شخصية الكاتب وبروز طيفه وهو يسند هذه الروايات إلى الشخصيات، إذ نلمس وراء هذه الحكايات الساذجة في ظاهرها بنية فنية محكمة يتفاعل فيها الأسطوري والديني والتاريخي وتنصهر كل هذه العوالم مشكلة خلفية القصص.

نعثر في إحدى صفحات الرواية على عنوان "**العجائز والقمر**"[14] والعنوان لوحده يثير في ذاكرتنا ما يُتداول في مجال الثقافة الشعبية من أن للعجائز سلطة على القمر، وأنهن أنزلناه إلى قصعة –وهو ما يذكره الكاتب في السياق نفسه- لكن القصة تبتعد عن هذه المعطيات وتتخذ أبعادا دلالية أخرى،إذ يتدخل عنصر الخيال الذي "لا تنحصر فعاليته ... في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه بل تمتد فاعليته إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فيعيد تشكيل المدركات ويبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه "[15] لنتأمل هذا المقطع: "وقالوا إن القمر قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها، فلما تمّ له ذلك راودها عن نفسها، أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية فاستعصم وفر فأمسكت به فقدت قميصه من قبل وشهد شاهد من

أهلها....."[16] . تنطلق القصة بلازمة من لوازم الحكايات الشعبية وهي عبارة "قالوا" التي تضمر صاحب الكلام، وهذا النوع من القصص لا يسند عادة إلى قائل معروف بل تتداوله الألسنة دون الإشارة إلى مصدر محدد. بعد ذلك ينقلنا القول إلى المجتمع اليوناني حيث تتعامل الآلهة مع البشر وتقيم الكواكب- الآلهة علاقات مع نساء من بني البشر. يسعى القمر إلى الخلوة بالمدينة ويراودها عن نفسه لكن الكاتب يستدرك ليجعل المدينة هي التي تراود القمر عن نفسها، ومن اليونان إلى المجتمع المصري القديم حيث تراود امرأة العزيز فتاها، وهي القصة التي نقلت نقلا أمينا، يتجلى ذلك في حضور الوحدات المعجمية التي شكلت النص في أصله القرآني: من المراودة المسندة إلى الفاعلة المؤنثة واستعصام الذكورة –رد فعل النبي يوسف عليه السلام- وقد القميص وشهادة الشاهد.واسترجاع جميع مقومات النص الأصلي لم يمنع من إضافة عنصر جديد أعطى للنص دفعا جديدا، يتمثل ذلك في إسناد المراودة إلى المدينة ونعتها بالشبقية وهي الصفة التي لا نعثر عليها في النص الأصلي لأن سلوك "امرأة العزيز" ما هو إلا انقياد أنثوي أمام جمال ملائكي لا يعكس الشبقية بقدر ما يبدي ضعف النفس البشرية وعجزها عن إدراك الأمور التي تفوق قدراتها المحدودة. وقد عمل المبدع على إسناد صفات العهر والمجون إلى المدينة منذ بداية الرواية وليس في هذا المقام فحسب، هذا عن القمر وقصة عشقه، أما قصته مع العجائز فقد ذكرته الرواية: "واجتمعت العجائز عند بوابة المبولة البوالة واستحضرت كل الشياطين والعفاريت والمردة وياجوج وماجوج من كل حدب ينسلون وعلى كل ضامر يأتون .... وحشر كل ساحر عليم وفعلا جاء القمر من عرشه يسعى ونزل القصعة المملوءة ماء ... حينذاك أقبلت المدينة تتهادى في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها ... شكوتاها ... تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن

أغنيتها المفضلة[17]. كانت مهمة إسقاط القمر إلى القصعة منوطة بالعجائز وكان المكان المختار هو بوابة المبولة، وهذه الحيثيات منبعثة من موروثنا الشعبي، فالعجائز هن الأكثر اقترانا بأعمال الشعوذة والسحر كما أن الأماكن الوسخة هي مرتع الجن وهذا يختزل معطيات عقائدية يلتقي فيها ما هو ديني وما هو خرافي. ولجأ الكاتب مرة أخرى إلى الدين ليعبر عن كثرة العفاريت والمردة، فاستحضر ياجوج وماجوج[18]، والحجاج الذين يأتون على كل ضامر[19]، وحشر سحرة قوم موسى[20]. ومباشرة بعد هذا الخطاب المستوحى من النص القرآني تصادفنا صورة بعيدة عن منطقية ومعقولية هذا الخطاب، وهي صورة القمر وهو ينزل إلى القصعة، وتستمر مهمة العجائز وهن يحاولن هذه المرة تسويد وجه القمر بأمر من المدينة الحاقدة على ضيائه، وحينما عجزت العجائز من آداء المهمة كاملة لم يكن أمامهن إلا ترديد العبارة التي أطلقتها نسوة مدينة مصر لما رأين "يوسف" "حاشا لله ما هذا إلا ملك عظيم"[21] وتنتقل العجائز من حالة الثقة بالنفس والاعتقاد بقدرتهن على مواجهة الطبيعة إلى الرضوخ لقوة تتجاوز علمهن وإلى الاعتراف بالعجز. وبين الحالات والتحولات يسير الخطاب وفق خط منكسر يخترق مجال السذاجة أو الاعتقاد بامتلاك قدرة ومعرفة معينة إلى مرحلة اليقين وانجلاء الأمور.

وتتكرر قصة هذا النبي الذي رأى الشمس والقمر يسجدان له، وتحاول العجائز الكيد للقمر- الكوكب وتتداخل الصور وتتكاثف ويتجلى الجمال في قمر مضيء يتمظهر على مستوى النص في معجم مستوحى من قصة النبي "يوسف" دائما. ويظهر كيد النساء موزعا على العجائز بسحرهن والمدينة بشبقيتها تارة وبحقدها وغيظها تارة أخرى، ومن ثم يلتحم الديني بالأسطوري.

تستمر الحكايات في التهاطل على سكان المدينة، فكل ما يكتسبونه من معارف مصدرها القيل والقال "رُوي ... روى السابقون عنا ... وروونا... وذلك من الري والارتواء ونحن في الحقيقة أمة الرواية ولا فخر ... وأمة العطش الأعظم ... السغب الأكبر ... الظمإ العاتي ... المهم أنهم رووا ..."[22]

تنبثق الروايات من المجهول ومن السابقين، وورود الفعل في صيغة المبني للمجهول يثير في أذهاننا أسئلة من قبيل: لماذا لا نعثر على هوية الراوي، هل قام هو بإخفائها؟ أم هل اختفى اسمه نتيجة لسيرورة الزمن واتساع المدى الفاصل بين زمن الحدث وزمن روايته؟ وهذان السؤالان يولدان إجابتين مختلفتين فانمحاء الأسماء مع مرور الزمان أمر منطقي وطبيعي ومن قواعد التعلم نسيان أمور لحفظ أمور أخرى أما وضع الستار على الهوية –حسب خلفيتنا المعرفية- فإنه عادة نتيجة عامل الخوف من أن تتعرض الذات لمضايقات أو عقوبات في بيئة تترصد لنوع معين من الخطاب فيختفي القائل وتنوب عنه أقنعة أو صيغة القيل والقال.

وفي الأخير نقول إن هذه القراءة ليست إلا نتيجة انفعالنا ونحن نتعامل مع الرواية ولا ندعي الإلمام بكل مستوياتها والدخول إلى متاهاتها، ويبقى العمل الأدبي متفتحا على قراءات متباينة ومقاربات أخرى، ونقف مع "**إيزر**"[23] الذي يرفض أن تكون القراءة ومن ثم التأويل استخراجا للب النص أو "المعنى" وترك محارة خاوية. فما قمنا به ليس إلا محاولة لا تغني القارئ عن الإطلاع على الرواية ومقاربتها بأدوات أخرى ومن زوايا نظر لم يسعفنا الحظ أن نتوقف عندها وننظر منها.

1 -Voir ; Alain costes ; Lacan: le fourvoiement linguistique ; la métaphore introuvable ;1ère édition2003 ;Paris ; P23
2 -Ibid.P166
3-Voir, Michael riffaterre ; Sémiotique de la poésie ; trad ; jean jaques thomas, édition Seuil, Paris, 1983, p12.

4- هامش الصفحة 35.

5- وهي العبارة التي استعملها السيد قطب في عنوان كتابه "التصوير الفني في القرآن الكريم" ليشير إلى جمالية التصوير في القرآن والذي يشكل لوحده ظاهرة بدونها يفقد هذا الكتاب حلاوته ويلحق به الجفاف.

6- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية،ط1 تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر-المغرب، 1986، ص30.

7 - ماجد قاروط، المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى 1985 د ط مطبعة اتحاد الكتاب العرب سوريا، 1986، ص84.

8- الرواية، ص 67.

9- ينظر: حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ط1 المركز الثقافي العربي، 2003، ص184.

10- الرواية، ص 10 .

11- الرواية، ص 45.

12- المصدر نفسه، ص 46.

13-جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص40.

14- الرواية، ص 52.

15- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، نقلا عن حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص183.

16- المصدر نفسه، ص 52.

17- الرواية،/ ص 53.

18- الكهف، الآية 94.

19- الحج، الآية 27 .

20- الشعراء، الآية 37.

21- الرواية، ص54.

22- الرواية، ص-60.

23- إيزر، فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية، تر عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة 2000، ص10.

توظيف الصورة السردية لتحقيق الأثر العاطفي لدى المتلقي رواية: "الرماد الذي غسل الماء"

أ. سعيدة بشار
منتوري- قسنطينة

مقدمة:

لقد عمل الكاتب في رواية: "الرماد الذي غسل الماء" على تعداد مظاهر الفساد في المجتمع، فتناول الفساد الأخلاقي، والسياسي، والديني عبر سلسلة من المتواليات الصّورية الّتي وظّفت اللّغة لرسم صورٍ سردية تميّزت بالتّضخم النّصي، فرصدت جزئيات الحركة والخطاب، مع تعليقات الكاتب على بعضها وكلّ تلك العناصر مجتمعةً ساهمت في شحن تلك الصّور السّردية بعواطف النّفور والرّفض للمظاهر السّلبية المعروضة، فالصّورة السّردية تُعدّ من التّقنيات الكتابية الأكثر إيحائية، إذ أنّها تُحاكي الأشياء وفق منطق اللاّشعور، وكما قال "جاك فونتاني": "فإنّ العاطفة تُعبّر عن نفسها عن طريق صور" [1]، وهي بذلك تتسرّب من الذّات المبدعة إلى المتلقي الّذي يطاله الأثر العاطفي في شكل صورٍ سردية يمكن أن يتخيّلها عقله، ولكنها بالإضافة إلى قدرتها على رسم صورٍ تخييلية، فهي قادرة أيضا على التّأثير بفضل الشّحنات العاطفية الّتي تحملها بين طيّاتها.

لاحظنا كذلك أنّ أكثر الصّور المعروضة كانت في شكل حواشي عمل الكاتب فيها على تقديم صور الشّخصيات العاملة، بالإضافة إلى المشاهد

المصوّرة لأنواع الفساد والّتي امتازت بالتّضخم النّصي، إذ تمّ رصد التّفاصيل الدّقيقة في شكلٍ يشبه الفيلم السّنيمائي.

ملخص عن الرواية:

إن القراءة الأولى لرواية: "الرماد الذي غسل الماء" تدفعنا إلى بعض التساؤلات المفتاحية ذلك أن مقدمة الرواية قد كتبت على غير ما هو معتاد على شكل رسالة عاشقة إلى حبيب مجهول تروي له فيها دون تركيز على شخصية محددة تفاصيل مدينة "عين الرماد"، ويختمها بنعت الرواية على لسان العاشقة "بالقصة" [2]، ثم توقيعها عند الختام بـ: "قلب لا يزال يخفق بحبك"، وبين دفتي البداية والنهاية تدور الأحداث حول قضية تحقيق أمني للبحث عن القاتل الفعلي لجريمة قتل بدأت فصولها حينما وجدت إحدى شخصيات الرواية وهو: "كريم السامعي" جثة ملقية في طريق الغابة، وبعد المعاينات الأولى للشرطة يكتشفون اختفاء الجثة، الأمر الذي يفتح المجال أمام عدة احتمالات كان من ضمنها هروب الجثة، أو إخفاؤها من طرف مجهولين، أو كذب الشخصية حول حقيقة ما رآه، وهو الأمر الذي ورطه في النهاية ليكون المتهم الأول بالجريمة.

تستمر الأحداث بين الشخصيات المختلفة إلى أن تنطلق إشاعة مفادها أن الجثة المختفية قد عادت إلى الحياة عبر هتافات الصغار:

[... وكان الصغار يلهبون الفضاء يهتكون صمته بأصواتهم العصفورية:

_ مقتول يرجع للحياة... مقتول يرجع للحياة... مقتول يرجع للحياة...] [3]

[... أكد شهود عيان أنهم رأوا عزوز المرنيني في الأربعين من العمر يتجول في أنحاء المدينة..علما أن عزوز المرنيني كان قد قتل منذ خمس سنوات... وحكم على قاتله بعشرين سنة سجنا ما زال يقضي بقيتها في سجن تازولت بباتنة و....] [4]

لقد أضافت تلك الإشاعات أحداث الرواية تشويقا ، وربطت إليها مشاعر القارئ دون أن تقدم له نهاية واضحة للمسار السردي العام، وعوضا عن ذلك وضعته أمام انفتاح غرائبي رسمت له عدة سيناريوهات ضمتها الحواشي الختامية:

[قيل أن أبناء المدينة من الفقراء والمساكين والمشردين والمنبوذين قد خرجوا عن بكرة أبيهم فقطعوا عزيزة والجنرال وأتباعهما ، ثم أشعلوا النار في كل المدينة فاحترقت كما احترقت روما.

- حاشية89 :

قيل أن الولي الصالح قد بعث إلى الحياة ، وإن منبع العين قد تدفق رمادا أسودا حارا الأيام والليالي حتى ردمها ، وقتل كل من فيها ، ولم ينج منها إلا من نجاه اللّه.

-حاشية 90 :

عمد علماء الآثار إلى البحث عن مدينة عين الرماد فلم يجدوا لها أثرا فأجزموا أنها لا تعدو أن تكون قصة نسجت خيوطها مخيلة أحد الأدباء ثم نشرها إلى الناس لتكون عبرة لهم ولأبنائهم من بعدهم] [5].

1/ ماهية الصورة السردية:

إن الحديث عن الصورة السردية يستلزم بداية تحديد مفهومها ، وذلك لتفادي أية ملابسات بينها وبين غيرها من الصور الفوتوغرافية ، والسينمائية والزيتية ، وما إلى ذلك ، فإن كانت هذه الصور المغايرة التي تم ذكرها صور بصرية ، فإن الصورة السردية التي نحاول تلمس معالمها غير بصرية ، فالسرد كما هو معروف إنجاز غير بصري ، ولكنه مع ذلك يُعد وسيلة الإنسان "في التخييل وتظهير المتخيل" [6] ، فالألفاظ التي يرتكز عليها السرد تلتبس بذهن

القارئ لترسم فيه صورا لا يمكن فصلها في أية حال عن المرجعيات الواقعية، الحسية، المجردة، وحتى المرئية واللامرئية.

إن الصورة السردية في الرواية كثيرا ما تبدو "وكأنها تستلهم تقنية الكاميرا السينمائية في تصوير الأشياء وتمثيلها للنظر" [7]، وذلك لتركيزها على التفاصيل الدقيقة، ومن الكتّاب الذين اعتمدوا على هذه التقنية في إبداعاتهم نجد المصري "نجيب محفوظ" الذي تقول عنه الناقدة المصرية: "سيزا قاسم": "تتصف الصورة السردية عند نجيب محفوظ بخصائص تجعلها أقرب إلى ما يسمى في التصوير السينمائي بالـ: "Close up" أو التصوير عن قرب، وما يميز هذا الأسلوب من التصوير عن غيره، هو الوقوف عند التفاصيل الدقيقة والإيماءات الخاطفة" [8]، ومثل هذا التصوير الذي يلجأ إليه الكاتب كثيرا ما يوظف لإبراز "تدفق انفعالات داخلية، تختلج في نفسية الشخصية، إنه بمعنى آخر رديف سبر الأغوار الداخلية للشخصية وهي تنفعل تحت تأثير حدث ما" [9]، ويوظف في الوقت ذاته لإحداث التأثير في نفسية القارئ الذي يتلقى انفعالات الكاتب من خلال انفعالات الشخصيات التي يتابعها في حركاتها وسكناتها وعواطفها، وكثيرا ما لجأ الكاتب كذلك إلى تقديم صور سردية عن الشخصيات موظفا هذه التقنية للوصول إلى التأثير العاطفي المطلوب لدى القارئ ليجعله ينفر من بعض الصفات والمظاهر السلبية، وكان ذلك في عدد من الحواشي التي لعبت دور وثائق تعريف خاصة بالشخصيات أو الأحداث.

2/ تجليات أنواع الفساد المختلفة في صور سردية:

أ/ الفساد السياسي:

لقد لجأ الكاتب إلى إبراز صور من الفساد السياسي أمام القارئ بتوظيف تقنية الوصف الذي عمد في المثال الأول إلى تتبع تحول إحدى المباني

الضخمة في مدينة "عين الرماد" في المرحلة الكولونيالية، ثم لاحقا في مرحلة ما بعد الاستقلال ليتحول في الختام بقرار سياسي إلى ملهى ليلي، ووكر لكثير من المظاهر الفاسدة، وأما في المثال الثاني فقد أبرز فيه الكاتب سبل وصول بعض الشخصيات المنحطة إلى مراكز الحكم والسلطة، واللعب السياسية التي احترفوا قوانينها.

نقرأ في الصفحة العاشرة:

ـ "يقع ملهى الحمراء في جوف الغابة، تحضنه أشجار الصنوبر والفلين من كل حدب وصوب كقلب محاط بالأضلاع.. كان زمن الاستعمار بيتا لحاكم المدينة.. وصار بعد الاستقلال مركزا لبحوث الزراعة.. وتنازلت عنه الدولة لجنرال متقاعد ليحوله إلى ملهى يؤمه كبراء القوم وساداتهم، ولا يدري الناس لماذا سماه هذا الجنرال ملهى الحمراء؟ أنسبة للون الجدران الخارجية الأحمر؟ أم للون الخمرة وحمرة لياليها؟ أم نسبة لقصر الحمراء الذي شيده الأجداد بالأندلس؟ وضيعوه بين الخمرة والجواري؟ والغالب هو السبب الأول، لأن سيادة الجنرال كان شبه أمي، وبالتالي لا علاقة له بالأندلس وحمرائها، وادعت بعض الألسنة أن الرجل انتهازي لا يحمل أية رتبة عسكرية"[10].

إذن فقد كان ملهى الحمراء قبل أن يصبح كذلك أيام الاحتلال الفرنسي بيتا لحاكم المدينة، وقد وصف الكاتب موقعه في جوف الغابة بين الأشجار المختلفة، ومعلوم أن وصف المكان أو الفضاء كما يسميه بعض الدارسين من العناصر الأساسية التي يقوم عليها النص الروائي، وتتنوع إستراتيجيته "في كونه إطارا يشتمل على أحداث، فالحدث الروائي لا يقدّم إلا مصحوبا بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية، وبين كونه فاعلا ومؤثرا في أحداث القصة تربطه بها علاقة جدلية، ويتسع مفهوم الفضاء ليشمل البيئة

الانتخابية، أما مختار الدابة فكان يقول دائما: أنا أمي حقيقة ولا عيب فقد كان رسولنا الكريم أميا غير أني أفهم في السياسة وسأخرج عين الرماد من أزمتها كما أخرج رسولنا الناس من الظلمات إلى النور...

وحده فاتح اليحياوي تصدى لهذه القائمة، ووحده ظل يحرض الناس ضدها دون أن يفلح وتهافت الناس يوم الانتخاب على الصناديق مانحين أصواتهم لمختار الدابة، ووجد فاتح اليحياوي نفسه منبوذا.. ثم وجد نفسه أمام الشرطة متهما بالتحريض على الشغب"[14].

لقد جمع الكاتب لشخصية مختار الدابة صفات الأمية والجهل والطمع والفساد وتدني الأخلاق التي أهلته بمساعدة شخصيات أخرى تقاسمه تلك الصفات إلى رئاسة البلدية، وكل ذلك إظهارا للفساد السياسي الذي تحفل به مدينة عين الرماد التي تمثل صورة مصغرة للفساد العام، وبالتالي فإن هذه الشخصية قد تحولت إلى علامة دالة على الفساد، إذ أنها "تحوّل إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص"[15] مع إبراز علاقاتها كذلك مع الشخصيات الأخرى المشابهة لها من جهة، والمخالفة لها من جهة أخرى.

ب/ الفساد الديني:

لقد لجأ الكاتب إلى إبراز الفساد الديني من خلال تقديم صورة لشخصية تدعي التدين من جهة، وتأتي بنقيضه من جهة أخرى، ووسمها باسم: "الشيخ حشحوش"، وهو اسم غير شائع ولا موظف في قائمة الأسماء الجزائرية، ولكن التسمية في حد ذاتها ذات دلالة تحمل بين طياتها المتناقضات التي تنطبق على كثيرين ممن يمكن وصفهم "بالحاج حشحوش"، "لقد صارت الشخصية بداية مع الأبحاث اللسانية والسيميائية ليست مقولة سيكولوجية تحيل على كائن حي، أو مقولة تخص الأدب وحده _كما يقول "فيليب هامون"، ولكن على عكس ذلك أصبحت علامة ويجري عليها ما يجري على العلامة"[16]، وعليه فقد تم توظيف صورة تلك الشخصية لإبراز الفساد الديني:

_ "والحاج حشحوش وجهان لعملة واحدة، مثلما يسعى للمسجد ويتصدر الصف الأول، ومثلما يحج كل عام وينفق على الفقراء والمساكين الملايين من ثروته الطائلة، يسعى أيضا إلى مجالس اللهو التي يقيمها المسئولون والأثرياء أمثاله، فيعربد، ويلهو، ويدفع من ماله لمن يحتاجهم عونا له، وهو دائم الترديد لقول بديع الزمان الذي لم يحفظ من دراسته غيره:

اعمل لرزقك كل آلة   لا تقعدن بذل حاله

وانهض بكل عزيمة   فالمرء يعجز لا محاله"[17]

نلاحظ من خلال الصورة التي جمعت متناقضات تلك الشخصية أنها لم توظف في شكل حاشية إلا لرسم معالم طبقة من الذين يدعون التدين، ويمارسون نقيضه من جهة، ومن جهة أخرى عملت تلك الصورة على إرساء مشاعر النفور والرفض لدى القارئ لذلك النوع من الزيف والنفاق الذي تمتاز به تلك الفئة، وتجعله يرفضها في شخصية الرواية، وفي الشخصيات المشابهة لها في الواقع، الأمر الذي يحقق نوعا من البرمجة اللاشعورية.

نقرأ في موقع آخر صورة أخرى للفساد الديني المتمثل في توظيف الدين لتحقيق أهواء النفس ومصالحها، إذ أن الراغبين في الزواج مرارا اعتمدوا على الفتوى الدينية التي تجيز تعدد الزوجات لإضفاء الشرعية على رغباتهم، ودعّم ذلك التيار إمام المسجد الذي صنّف ذلك النهج في خانة إحياء السنة، ولسنا بهذا التقرير نعارض التشريع الديني، وليس هذا بموقعه، ولا نحن بأهله، وإنما طريقة التوظيف التي أتى بها من كانت بأنفسهم حاجة هي الإشكال القائم، والذي تناوله الكاتب كذلك في إحدى الحواشي عند عرضه لأساليب هؤلاء في صورة أشبه ما تكون بالكاريكاتورية:

_ "من أكثر الكلمات التي شاعت بين أغنياء مدينة عين الرماد، الزواج على سنة الله ورسوله، حتى أن إمام المسجد الجامع اتخذ موضوع تعدد الزوجات

محورا لدروس متتالية وكان يصر أن ذلك يدخل في إطار "من أحيا سنتي بعد فساد أمتي فله أجر شهيد.."[18]

يتضح أمام القارئ أن الإشكال ليس في التشريع الديني، وإنما في التوظيف الشخصي له وذلك ما يطبعه بعواطف النفور ضد ذلك التوظيف، وضد الشخصيات التي مارسته سرديا والأشخاص الذين يمارسونه واقعيا.

ج/ الفساد الاجتماعي:

لقد اختار الكاتب أن يصف الفساد الاجتماعي في مدينة عين الرماد موظفا شخصيات نسائية، باعتبارها الأكثر ضعفا في المجتمع، والأكثر تعرضا لظلمه كذلك، أولاها عانت الإهمال من المجتمع الذي تعيش فيه، وكان من المفروض أن يحميها خصوصا وأنها فاقدة لعقلها، إلا أن الذي حدث هو أن الإهمال العام والمتشارك فيه جعل منها فريسة سهلة لذئاب الشوارع التي انقضت عليها دون رحمة، وظلت وحدها تعاني دون وعي نتائج ذلك التهاون حتى فارقت الحياة يرما أمام الأعين اللامبالية:

- "كان الليل بهيما.. يغط في ربعه الأخير.. وكان الجميع قد اندسوا داخل قوقعاتهم كحلازين بليدة.. وحده الخبطة كان يذرع الأزقة وقد اشتد سعاره، يتمرغ على الأرض كبهيمة أصابها الجرب.. يصيح في مسمع البيوت الصماء كالفحل الذي ضيع أنثاه.. يضرب رأسه ويديه بالجدران التي بدأت ترتعش بردا.. اجتاز الساحة الكبيرة وولج الحديقة العامة.. تناثرت أمامه قطط تكومت في مدخل البوابة، تغلغل في أحشائها يملأ منخريه هواء ككلب صيد يتحسس فريسته.. على ضوء القمر لمم جسد أطرافه تحت شجرة عرشت على الأرض.. اقترب منه وقد التمعت عيناه.. اتسعت حدقتاه ومنخراه.. قام الجسد من مكانه واستوى قبالته.. تقهقر خائفا ثم انسحب بين الأشجار.. لحق به وقد اشتد سعاره.. وثب عليه أسدا ينقض على فريسته.. صاحت فتيحة الطارتا مرعوبة،

حاصرها بنبال الرعب ومخالب الترهيب.. بسطها أرضا تقيأ فيها حماقته.. انبطح على ظهره كبهيمة وغاص في نوم عميق.

بعد أشهر لاحظ الناس انتفاخ بطن فتيحة الطارتا غير المألوف قال علي الخضار:

- *سبحان الله مجنونة! تحبل مجنونة زانية*

علق دعاس الحمامصي:

- *فتيحة الطارتا قطة كبيرة، تعرف كيف تقتل ولا تعرف كيف تحبل؟*

وبعد أشهر رأى الناس صباحا فتيحة الطارتا مضطجعة كالميتة في بركة دم وبالقرب منها وليد صغير يسبح في غيبوبة

حمل المهتمون الأم والطفل إلى المشفى، حين علم عمار كرموسة بالخبر قال لمراد لعور:

- *حتى المجنونات لم يسلمن من مخالب الكلاب، وما ذنب الصغير؟"*[19]

لا يمكن لقارئ هذه الصورة إلا أن يتفاعل معها بعواطف الإشفاق والاستنكار والاحتقار والكره كذلك، وهي عواطف على تناقضها قد ساهمت في إرسائها تفاصيل الصورة التي تحدثت عن مسار الشخصية: "فتيحة".

تحدث الكاتب في مثاله التالي عن امرأة أخرى عانت من ظلم المجتمع الذي دفعها لسبب فاقتها إلى العمل في دار البلدية، وإن كانت قد سلمت من مثل مصير الضحية الأولى إلا أنها لم تسلم من مصير مأساوي آخر لازمها إلى أن فارقت الحياة أيضا في سيناريو مختلف عن الأول، إلا أنها تشترك معها في مرارة العيش وسط مجتمع فاسد لا يرحم:

_ "مذ دفع الفقر بسليمة إلى البلدية منظفة وهي تتعرض للتحرش الجنسي، من الموظفين، ومن قبل شيوخ البلدية خاصة.. في سواد عينيها الكبيرتين.. وفي ألق ملامح وجهها الأسمر.. وفي امتلاء جسدها.. وفي رخامة

صوتها فتنة لا تقاوم.. ولكنها أبدا ظلت كبرياء يرفض أن يُدنس.. وظلت إعصارا من الرفض الصامت.. بقدر ما تتفانى في إتقان عملها بقدر ما تحمل بغضا لكل الزيف الذي راح يعشش حولها، ويمد لنفسه سيقانا وأذرعا، ولكل الرماد الذي ظلت تمطر به سماء المدينة وتهب به رياحها"[20]

خاتمة:

إن الصورة السردية رغم حريتها المؤقتة، فإنها سائرة إلى التقعيد حالها حال غيرها من الصور السينمائية والفوتوغرافية، و"في هذا الصدد يبقى سياق الجنس السردي تجريدا صوريا متعاليا إلى أن يتماهى بالحضور النصي، وبهذا تنتج النصوص المختلفة معايير بلاغية حاضرة على جهة الحرية، تؤسس نسق التنامي والجدل الصوريين، وهي غير المعايير الذهنية "للجنس الأدبي" الحاضرة على جهة الضرورة واللزوم"[21]، وعليه فإن مقاربتنا في هذه المداخلة لا تعدو أن تكون محاولة للتقرب من مفهوم الصورة السردية في إبداع اخترنا أن يكون تحت مجهرها لنفهم عوالمه من جهة، ومعالمها كذلك من جهة أخرى، إذ أن "استيضاح تشكلات الصور السردية البليغة لا ينبغي أن ينفصل عن كشف الإطار الذهني الذي أبدعها في لحظة بذاتها، وفي جغرافيا معرفية معينة، ومن ثمّ فإن مهمة ربط الصور الروائية_مثلا_ بمرجعياتها الذهنية، يمكن أن تشكل مبحثا مختلفا، وخطوة تكميلية"[22]، وهو ميدان آخر يفتح المجال لدراسات أخرى ستثري الحقل السيميائي من جهة، والأدب الجزائري من جهة أخرى.

الهوامش:

1 - Jacques Fontanille, jacques.fontanille@unilim.fr, **Sémiotique des passions**, à : Saida Bechar : mellon272000@yahoo.fr, 13-2-2008.

2 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، دت، ص 251.

3 – نفسه، ص 244.

4 – نفسه، ص 245.

5 – نفسه، ص 250.

6 – شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية(في الرواية والقصة والسينما)، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص 09.

7 – نفسه، ص 26.

8 – سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 118.

9 – عبد اللطيف محفوظ، وظيفة السرد في الرواية، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، ط1، 2009، ص 58.

10 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 2010، 10.

11 – فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص 125.

12 – سعيدة بشار، سيمياء الانتماء في رواية: "الانطباع الأخير" لــ:"مالك حداد"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو،2010، ص 83.

13 – نفسه، ص 87.

14 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 153.

15 – فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 220.

16 – نفسه، ص 217.

17 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 169.

18 – نفسه، ص 141 .

19 – نفسه، ص 74–75.

20 – نفسه، ص 108–109.

21 – شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية (في الرواية والقصة والسينما)، ص 130.

22 – نفسه، ص 130.

اشتغال العواطف في رواية "الفراشات والغيلان"

أ. باهية سعدو

جامعة مولود معمري تيزي وزو

الاهتمام بمسألة النص السردي الجزائري والإشكاليات التي يطرحها وليد الإطار العام الذي نشأ ضمنه، منها ما هو إيديولوجي وسياسي، ومنها ما هو اجتماعي، ثقافي، ونحن نعلم أنّ أدب أيّ أمة ابن بيئتها، يتأثر بها ويؤثر فيها ويستمد عناصر نشأته ووجوده وكل تطوراته من طبيعة أرضها، وأبعادها المتأصلة وأحداث تاريخها، هكذا الشأن بالنسبة للروائي المعاصر الذي أصبح في موقف تحدّ شامل حيث يبدأ عملية الإبداع، فهو مطالب بأن يقرأ ثقافة أمته وثقافة العالم من حوله، أن يدرك أسرار تشكيل الرواية وصياغة معظم الفنون الأخرى، أن يمحو التناقض بين الخاص والعام، وبين الذات والموضوع، أن يتبع رسم شخصيات روايته بمظاهرها الخارجية والداخلية، بنية عواطفها ومستوياتها، تناميها واشتغالها.

فهذا "عز الدين جلاوجي" في روايته "الفراشات والغيلان" يتفرد في تجلية حالات عاطفية في موضوعها وأسلوبها ليعانق هموما إنسانية وعالمية وليلج إلى الذات المضطربة المضطهدة التي سرقت سعادتها اللئام ومدائن الظلام، مسترسلا في كشف حالات عاطفية متنوعة، تبوح عاطفة الخوف ومرادفاتها بكل ألوان الضياع والمجهول.

وهو بذلك يتدرج في سرده بوضع نموذج أصلي يوضح مسار هذه القيمة العاطفية وتولد المعاني من خلالها، وعليه، فالسؤال المطروح:

- كيفية اشتغال العواطف في روايته الفراشات والغيلان؟
- وإلى أي مدى تمكنت عاطفة الخوف من إعلان الذات والوعي والقيم وأبرز خلفياتها ودواعيها في الخطاب الروائي الفراشات والغيلان؟

يحشد "عز الدين جلاوجي" في روايته "الفراشات والغيلان" جملة من التركيبات الفنية والسردية، ليستحضر بكيفية غير مباشرة أجواء حرب مستمرة بين الكوسوفيين والصربيين حرب تحول البلاد إلى سديم والنّاس إلى شخوص شبحية تلتجئ إلى ذاكرة ماضية وحدها تشهد على أنّهم كانوا ذات يوم بشرا يشتهون، يمرحون سرقت الفرحة عيون الصغار وسكنت القلوب أمل العودة إلى الوطن.

منذ المفتتح، يستظل الروائي بأروقة العواطف والموت، وما بينهما من علائق تجسرها الاستعارات لتحيلها إلى فضاء روائي تنسج حواشيه الاندفاعات النفسية المخترقة لتلقائية الكلام السردي والشعري وفق كتابة تتحيز للاقتصاد في اللّغة والابتعاد عن الترهل البلاغي والاعتماد على الوصف البصري وتوفير الحبكة المحتضنة لأحداث النص.

تعطي الأسبقية للوصف وتمثيل المشاهد من منظور اكسيولوجي ولا يتحاشى التحليل السيكولوجي للشخصيات ويعطي الأسبقية للسلوكات والعالم الخارجي على الذات واستبطاناتها ويغدو النص وكأنّه سيرورة تحليل نفساني يتم على مستويين: مستوى التذكر من خلال انبثاقات ذاكرة السارد "محمد" الطفل الصغير الذي هرب من بين مخالب غيلان الصرب الذين قتلوا أسرته وأهل قريته وشردوه مع الآلاف من السكان القرى، ومستوى الاستنطاق مع الذات في

محاورة العواطف وتفجيرها يقول: «... ألجمت عن الكلام، لقد أصبت بالخرس... لم أقو إلا على النحيب الشديد.... اندلقت دلاء عيني.... انفجرت أبكي شدة كأنني بركان أنكتم ثم أنفجر يدفع حممه الملتهبة....»[1].

يعظّم البعد النفسي في الرواية من خلال التركيز على مجموعة من الثيمة الاستهامية للنفس البشرية التي تنهل عليها الوحدات المعجمية الآتية (الخوف، الحذر، الذعر، الرهبة الروع، الفزع، الهول، الهيبة، الوجس، الخشية، الوجل...الخ)، حيث نلاحظ من خلال الخطاب الروائي فائضا في التعبير عن عاطفة الخوف ومرادفاتها، رغم كثافة العواطف الأخرى وتداخلها، إلاّ أنّ هذه العاطفة وردت بشكل ملفت وشكلت إحدى البنى الدالة التي منها انبثقت الأنماط المختلفة لموضوعات الخوف.

إنّ تمظهر المعجم من حيث هو أعلى اقتصاد لغوي ممكن، كقيمة لهرم قاعدته الخطاب وبقدر ما تتوثق الصلة بينهما تنفجر جملة من الأبعاد والدلالات تمكننا من استكشاف بعض منها، باعتبار أنّ المعجم هو الخيط الأول الذي يفرز نصا متناميا أبعاده، كلما زاد إحكام نسيجه حيث أنّ حضور وحدات معجمية بصورة كثيفة وغياب أخرى هو ما يفسّر هيمنة إحساس على آخر، ويؤكد "جاك فونتالي": «أن حالة النفس يمكن أن تمثل في شكل معجم انفعالي عاطفي منها أسماء عاطفة كالرغبة (Le désire) والحب (L'amour)، الغيرة (La jalousie) حيث يمكن أن نجد ألفاظ أخرى من المدونة الجماعية تدل على العاطفة أو الميل إلى شيء أو شخص كالانفعال أو الإحساس والتوتر وهي مشتقات أسماء العاطفة...»[2]، يمكننا بعد هذا أن نتساءل عن الثنائية الضدية التي وردت في عنوان الرواية "الفراشات والغيلان" التي يمكن أن نربطها بثنائية الخوف والحرب، فلا مظهر يرتسم أمام الغيلان

والحرب إلاّ إحساس بالخوف، وهذا ما جعل النص من أوله إلى آخره يقوم على هذا الاندماج مما فرض على الذات المستهوية توترا انفعاليا بالغا.

فكما يؤدي الخوف إلى الانكماش على الذات والانطواء يؤدي إلى الهرب والهرب من المجهول وربما الاستكانة التي تؤدي إلى الموت والفناء فعلا. فهل الفراشات التي طارت ستعود يوما إلى أرضها وإلى هويتها؟

يقول الروائي: «أغني أغنية الوطن الجميلة، وأتخيل الأطفال اللاعبين أمامي فراشات جميلة تدغدغ خد الأرض في براءة وتحلم بشروق الشمس»[3].

تتسع دائرة الخوف في الرواية لشتى الدلالات لتلّح في كل مرة على تمثُّلاتها، ذلك أنّ العلامات والكلمات والمواقف المولدة للدلالة تنضوي على مقاطع طافحة بالأفعال الكلامية، يبئر مدى توتر الذات جراء التهديد يقول: «رعب يستولي على الجميع... رعب لم أره في عيون أفراد أسرتي من قبل أبدا ... عيونهم تدور في محاجرها تكاد تنفجر ... ينبعث منها بريق منكسر... متخاذل ... حائر... يغتال الخوف الجميع فيركنون إلى زوايا الحجرة ... يشرنق الهلع، تتبلعنا في حضنها أنا وأختي الصغيرة عائشة ذات العام ونصف العام...»[4].

يتخذ الخوف تجليا ديناميا، محرك للعواطف الأخرى، يغزو النفوس دون استئذان، يتوغل في الأعماق والدواخل لأنّه: «انفعال على صلة بالعقل والإدراك وبالجسد...»[5]، فهو يستعير في هذه الرواية كل لوازم الجسد ليطلعنا على تناميه واشتغاله، يطلعنا على ذلك المقطع التالي: «أجرى... أتعثر... انهض... أعدو... أتعثر، تنهش الحجارة زبدة ركبتي... نباح جنود يلسع قلبي الصغير خوفا... أغمض عيني أو أكاد تغرق مقلتي في نهر من الدموع...»[6].

إن الذات العاطفية الخائفة ليست ذاتا منغلقة على أعماقها "حدودها" بل هي راصدة رائية لما ولمن حولها، تضيف إلى السرد مشاهد وكلاما مسموعا

متصلين بالعالم الداخلي والخارجي فهو نص موزع بين الرصد والاستبطان والبوح.

وكثيرا ما نحس أنّ الروائي في نصه يحاول أن يقبض على تلك الحركة الخفية التي تشطرها بين الذات والآخر والمجهول، لذا نجده يقوم بعملية إفراغ شخصياته من خوفها بالتركيز على مظاهر وتجليات الخوف بصفة كثيفة.

ونحن نعرف أنّ لأي تشكل عاطفي مسوغات مختلفة هي بمثابة استعدادات أولية تنبثق بالدرجة الأولى من اكراهات نفسية ابستمولوجية واحراجات قبلية معرفة، حيث يدخل التعود ضمن التركيبية العاطفية، وهو يمثل العادات الحسية أو الروحية، مكتسبة كانت أو فطرية، فقبل وجود الفعل في النص، هناك حالة أصلية حالة (Abquo) التي يسميها فونتاني الشروط القلبية للدلالة، من خلالها يتم تقسيم الاتصالي لمعرفة الوحدات المستقلة المشكلة له[7].

يتعمد "جلاوجي" في كل مقطع من مقاطع الرواية الأولى توظيف مثيرات الخوف يقول: «وقع إقدام تقترب... ضجيج لا يكاد يفهم، غبش يغازل عيني... رؤوس تتراقص على ضوء مصباح خافت، تتداخل الرؤوس... تتدافع، تنزل... تعلو، تظهر... تختفي»[8]، وفي مقطع آخر يستهل بـ«يناهي إلى سمعي وقع إقدام وأصوات وحركات وهمسات تملأ الحجرة....»[9].

ولعل الروائي يتقصد من وراء ذلك، التغلغل في ملاحقة أسئلة مستعصية ما تنفك تتناسل كلما حاولت الشخصيات الروائية التقاط أسباب العلة الخفية الكامنة وراء مأساة الشخوص التائهين في منفاهم.

فالتحسيس الذي يفترض مسبقا في مستوى الشروط القبلية للدلالة يعتبر شكلا للذات المحسة أي أنّ تلك الذات تنطوي على مجموعة من الاستعدادات

التي بمجرد تغير المحتوى الخطابي يتحول إلى أثر عاطفي، والخائف قد تردعه دواع مجهولة (كالزمن والمكان والموت) كما تردعه دواع معلومة (الحرب والغارة، الهيجاء الشيب والشيخوخة، الفقر، الملك، القيّم الاجتماعية الذميمة، الحيوان، الظواهر الطبيعية...الخ).

وحتى الأمطار عند الروائي هي نذير عن خطر وكابوس مرعب بالنسبة لشخصيات الرواية يقول: «... هطلت أمطار غزيرة كأنّما السماء اندلقت صهاريجها فأفرغت حمولتها هرع الجميع وحبات المطر الأولى تلسع أجسادنا...»[10].

بيد أنّ المطر لا يكون متبوعا بالخير والنعمة دائما، فقد ينهمر غزيرا فيكون عنصر شر للإنسان وعامل تدمير لما يملك، ومن هنا يصح القول بأنّ «المطر عنصر يحمل ثنائية متناقضة ويؤدي دورا مزدوجا لأنّه يمنح البهجة والألق والحياة، وقد يجلب الحزن والانطفاء والفناء»[11].

على هذا النحو، تغدو العوامل المكونة والاستعدادات العاطفية للخوف مفهومان حاملان للإنتاج دلالة العاطفة في الخطاب، ولأنّ الشروط القبلية للأنظمة الشكلية تصبح استعدادات بفضل المظهرية (Aspectualisation) الذي يعلن عنه التوتر (Tensité) والنقل الشعوري أو المزاج (Phorie) وللكشف عن هذه الإستراتيجية المتبعة في الرواية ليس لنا إلاّ أن نستند إلى مقاطع النص الاستهوائية لتحديدي طريقة تولد وتشكل وتنامي واشتغال عاطفة الخوف في الرواية.

مقاطع النص الاستهوائية:

يعتبر التقطيع في التصور السيميائي عموما عملية إجرائية يتمكن من خلالها الباحث القبض على الخيوط الأولى الناظمة للنص، ويعتبر المقطع وحدة حكائية استهوائية ضمن حكاية أكبر تعد مجمل النص الاستهوائي الحاضن لعدّة مقاطع وثيمات استهوائية، ويمكن التمييز في هذا النص بين ثلاث حالات نفسية:

حالة بدئية: تعدّ وضعية استهوائية أولى تربط بين عنصرين الذات والموضع، وهي مرحلة أكثر تعقيدا وانفعالا وتوترا، حيث الذات تعيش حالة انفصال عن موضوع (الأمن والاستقرار النفسي،...) مما أنتج خلالا عند الشخصيات، ويذهب علماء النفس إلى أنّ «القلق قد يزداد حدّة وإيلاما حتى يصل إلى الخوف والرعب والفزع، وهذا الشكل من أشكال القلق قد يكون مرتبطا بالتغيرات الفسيولوجيا الموزعة أو العامة التي تسبق الحنق كمحاولة أخيرة للخلاص من التوتر»[12].

فالشخصيات الرئيسية الروائية المتمثلة في "محمد وعثمان وعائشة والخالة" امتدت عواطفها التوترية في إطار واسع لا يمكن تحديده ذلك: «أنّ العواطف حينما تشتد تصل إلى درجة تنفلت فيها عن أي تحديد»[13].

ويرى بعض المهتمين بالدراسات النفسية أنّه لا يمكن إدراك القلق كشيء منفصل عن تنظيم الذات أو الأنا، فبالإضافة إلى ما يطرأ من تغييرات على ضبط الذات، هناك دائما درجة ما من الضعف في حدود الذات ذلك أن الناحية اللاموضوعية لحالة القلق قد تعكس عجز الكائن الحي عن التمييز بين الذات والموضوع، وليس فقط لأن الموضوع قد يكون لا شعوريا، يشعر الفرد بأنّه مغلق

بعالم التهديد لا يستطيع فيه التمييز بين الخطر من الأمان، والصحيح وغير الصحيح، أو الواقع وغير الواقع[14].

وتظل عدم القدرة هي الموجهة للذوات العاطفية الخائفة، تبرزه ذلك المقاطع التالية من الرواية: «... أعدو ....ألهث... تتقطع أنفاسي... يجف ريقي ... أمد ذراعي اليمنى إلى أقصى نقطة .... شبر واحد يفصلني عن الباب تفزعني قهقهاتهم صرخاتهم .... وقع أقدامهم الغليظة... لن ألتفت خلفي... سألج الباب بسرعة، ثم أغلقه بسرعة ولن يمسكوا بي... أمفتوح هو أم مغلوق؟ .... يضعضع الرعب أركان جسدي المتهاوية ... تصطك ركبتاي ... أشد لعبتي إلى صدري لن يخطفها الكلاب مني...»[15].

إن التوتر هو ظاهرة متوخاة بصفة مسهبة وخاصية لا تفارق أي سيرورة جملية أو خطابية، تظهر في بادئ الأمر وكأننا يمكن التحكم فيها من خلال عرض البنيات الانفصالية التي تظهر على شكل تموجات زمنية وانعطافات مكانية، غير أنّها سرعان ما تكون الذات العاطفية دينامية وقلقة عند مواجهة الحدث، مما ينتج تضخم في المخطط العاطفي، ونحن نلاحظ في المقطع أنّ الاستجابات الفسيولوجية في كل من الجهاز التنفسي الدوري والجهاز العضلي والتي تدل على استجابة القلق والخوف والاستعداد لهما، كل هذه النواحي تقيس بشكل ما المظاهر المختلفة للقلق والخوف عند شخصية محمد (الخائفة) ولا تقيس القلق والخوف ذاتهما فهو يعتبر تكوينا فرضيا تظهر نتائجه أكثر مما تتضح مواصفاته، ذلك نظرا لغياب معالم الآمان والحماية حين قتلت عائلته أمامه وكل أهل قريته، إضافة إلى المظاهر الشنيعة من الذبح والحرق والدمار.

حالة وسطية: تجمع هذه المرحلة عدة انفعالات باعتبارها مرحلة الانجاز الاستهوائي الذي يكتنفه التقاطع والتوتر بين انفعالات متضادة أساسها القلق

الناتج عن البعد والنأي، ومرحلة الالتجاء إلى بر الأمان، بلوغ محمد حضن الخالة والشعور بالطمأنينة والانتقال من القرية المهدمة إلى قرية يترقبها التدمير لكنها الأكثر أمنا، ومن ثم السفر إلى ألبانيا للبحث عن السكينة والاستقرار يقول: «صارت الحدود الألبانية على مرمى العين... وبعدها سنعبر... وينتهي السفر ... والترحال.... التنقل»(16).

إذا فقد المرء نتيجة الخوف قدرته في الرد على مصدر الخوف، وانتقصت كفائيه على التصدي له، لاذ لمن هو أقوى منه ليحتمي به، ويطلب الأمن في ظله فسبيل الضعيف إلى القوي، وأمن الخائف عند المقتدر، وضالة الذليل عن العزيز الذي يمتلك مقومات الرد ووسائل الحماية.

إنّ الاحتماء بالأقوى يعيد إلى الخائف توازنه المفقود، ويجعله ينظر إلى المخيف من منظور جديد مستمد من أبعاد القوة التي يحظى بها حاميه ومجيره(17). ومن أهم الإجراءات التي يتخذها الخائف للتخلص من مشاعر الخوف كذلك (الاعتذار، التبرير، الرضوخ لإرادة المقتدر، الاحتماء بالأقوى، الاختفاء، التحصن، اتخاذ الحيطة والحذر، إضمار العداوة وإظهار المحبة، التملق، التقنع، طلب اللّذة، التحدي، المغامرة....الخ).

إن مناخ القلق الوجودي الذي تذكيه آليات العنف والقتل وحضور الموت من كل مكان هو ما لا يرتق بالشخصية الخائفة إلى مستوى شجاعة المواجهة بل الاحتماء بالأقوى من أجل التقوى.

يلاحظ في هذه المرحلة حشد ملفوظات تعكس ارتفاع مسار الذات الرقمي وتسارعه بعدما كان منفلتا، فقد بدأت الحالة الشعورية للذات الخائفة بالثبات والتأقلم مع الأوضاع المستجدة، يقول شيخ القرية: «أركم بخير ... لا

أريد أن تتمكن الانهزامية من نفوسكم .... أعظم ما تحرص عليه هي روح التفاؤل ... لا بأس... الكل بخير ... أحوالنا تتحسن...»[18].

إن التفاؤل والأمل هو المرهم الذي يجده الخائف للتغلب عن التوتر والانفعال، ويعتبر الانفعال (Emotions) من منظور سيمياء العواطف القاعدة التي يقوم عليها تمثيل العالم الطبيعي، ولا يرتكز الاهتمام في هذه الحالة على ترجمة وتحويل المحسوس (Sensible) إلى مدرك (Intelligible) ولكن تحاول التوصل إليه من خلال التوترات التي تربطه بين التركيب الصيغي (رغبة انفعالية) (Vouloir pathétique) والقدرة على الفعل (Pouvoir faire) وبين التركيب المزاجي والمتمثل في المدة (Durée) والإيقاع (Rythme) ودرجة السرعة (Tempo)[19].

بمقدورنا أن نصف الخوف من حيث المميزات التعبيرية له التي وردت في الرواية والاستعانة بالمظاهر والإمارات الجسدية والنفسية التي تنجم عن الخوف وتدل عليه، والانفعال أول مظهر من مظاهره، ويتصف الخوف من الناحية الذاتية بأنّه «إدراك حاد بالخطر وإحساس منتشر بالرعب والتوجس والقدر المحتوم، وشعور بالتوتر يعكس الاقتراب من العتبة الفارقة لاستجابات الخوف وإدراك للجوانب اللاإرادية لاستجابات الخوف والمظاهر اللاإرادية للخوف مثل: زيادة سرعة النبض وارتفاع ضغط الدم وغيرها مما سبق الإشارة إليه»[20].

بيد أن تكتم الحالة لا يمنع من ظهور دلائلها في تعابير الوجه والبدن أو في السلوك على نحو ينبئ عن وجود الخوف والإحساس به، يقول الروائي: «... أقوم وأسقط ... وصلتني صيحة مدوية من حبيبي لقد قتلوه، وأحسست أنّ الصراع راع يغير مساره نحو الغرب .... وراح وقْعُ الأقدام الغليظة يبتعد عني... استرجعت أنفاسي لا شيء... الهدوء سيد الموقف ... والليل جدارية سوداء تحاصرني من كل

جهة .... صدري يعلو ... يهبط بقوة قلبي يدق بسرعة ... هنا يجب أن قضي ليلتي ... وبت هنا أسامر حزنا ودمعا .... وارتعاشه طاغية...»[21].

غير أنّ هذه الأمارات لا تدل على الخوف دائما فقد يشترك هذا المظهر أو ذاك في الدلالة على أكثر من انفعال واحد، فالصياح مثلا ليس أثرا ناجما عن الخوف وحده، فقد يدل على السرور والتعجب والألم، وكذلك البكاء يعد مؤشر إلى انفعالات متعددة من الحزن والألم والغيظ والخوف، لذا لابد أن نتبع الخوف ومظاهره على وفق النصوص الدالة في مضامينها وسياقاتها، بالوقوف على المظاهر الجسدية والآثار النفسية التي تنشأ عن الخوف والتي تفقد النفس هدوءها وسكينتها، وتجعلها هدفا سهلا للحيرة والاضطراب، كما نجده في رواية الفراشات والغيلان.

حالة نهائية: هي مرحلة استرجاع التوازن اثر الخلل الانفعالي للتهديد القائم للشخصيات في المرحلة البدئية والوسطية المرتبط بالغربة والتيهان والفرار والخوف من المجهول وضياع الهوية، فقد تبلور الخوف في تجليات بدأت بالتشكل والتنامي إلى درجة التضخم إلى أن آل في النهاية الرواية إلى انطفاء بعد اشراقة شمس تحمل الكثير من التفاؤل والأمل، يقول في المقاطع الأخيرة من الرواية: «"أصبحت الشمس مشرقة دافئة... فدبت حركة غير عادية داخل مخيمات البؤس والشقاء والغربة لعل الناس بدأوا يسترجعون أنفاسهم الآن ويستردون ما ضاع من قوتهم وجلدهم..." ويقول أيضا: "ارسما شمس على وشك الشروق... شمس الفجر وقد بدأت تمد خيوطها تهزم الظلام..."، "كانت السماء صافية إلاّ من قزعات بيضاء تفرقت هنا وهناك وكانت الشمس ترسل بدفء محتشم يلف أجسادنا ومخيماتنا..."»[22].

إنّ هذه التأملات المحفزة على استعادة قيمة الحب في الحياة وشذرات مكتنزة بالأمل والعيش في أفق لا يضام، بعدما استدرجنا الروائي ببدايات محزنة وإحالات الحزن القائمة في المقاطع الأولى ليبرز مدى الخوف في نفسية الهارب.

يقول الروائي: «"... تأملت ساعة الحائط على الضوء الخافت الذي كان ينبعث في استحياء شديد داخل الحجرة..."، "حين انتصف ليلنا الأسود الحزين، بين نعسان ويقظين ... بين نائم وأرقين... هطلت أمطار غزيرة كأنما السماء اندلعت صهاريجها فأفرغت حمولتها" "كان التعب باديا على وجهه والشعوب بدأ ينسج خيوطه على ملامحه..."»[23].

يتدرج النمو العاطفي في الخوف في رواية الفراشات والغيلان مع مختلف الأحاسيس التي تتشكل تدريجيا آخذا في الحسبان العالم الخارجي الذي لم يأب المشاركة في رسم صورة فنية رائعة للخائف وعالمه الحزين من حوله لينهيه بإشراقة شمس تودع عالم الحزن والحرب وتستقبل السرور والآمان.

بعد متابعة اشتغال عاطفة الخوف واستقصاء مظاهره الدالة عليه لا مناص عن وقفة متأنية عند المنحى الفني الذي صبّ فيه هذا الانفعال.

إن رصد الجوانب الفنية لعاطفة الخوف يوضح معالمه، ويُرسم أبعاده من خلال انتقاء الروائي ألفاظه والمعجم اللّغوي الذي يدور في فلكه، والأساليب التي يحرص عليها في بناء تراكيبه المعبّرة عن الحدث المروع، وردود أفعال الخائفين في ظل محنة الخوف، فاستعمال صيغة التفضيل مثلا تختلف عن صيغة المبالغة في ظلالها وإيحاءاتها في التصوير والتلوين على الرغم من اشتراكهما في إبراز المخاوف.

أما الصورة الفنية التي تشخص مناخات النفس الوجلة وحركة الشخصيات المضطربة توظف ظواهر طبيعية وصلات اجتماعية وآليات تحرض على الخوف والألم.

إن اللغة السردية والشعرية التي جاءت بها رواية الفراشات والغيلان بلفظها وتركيبها والصورة برسمها وتجسيدها ، والموسيقى وأدائها المصور وسائل ثلاث تتضافر لإبراز الخوف ومشاعر الخائفين في إخراج فني ومعبّر

الإحـــالات:

1- عز الدين جلاوجي، **الفراشات والغيلان**، ط2، زاربطة أهل التعلم، سطيف، 2006، ص22.

2-Jacques Fontanille, **Sémiotique et littérature, « essai de méthode** », press universitaire de France, Paris, 1999, p65.

3- عز الدين جلاوجي، **الفراشات والغيلان**، ص85.

4- المرجع نفسه، ص09.

5- مصطفى غالب، **تغلب على الخوف**، **الطبعة الخيرة**، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2000، ص87.

6- عز الدين جلاوجي، **الفراشات والغيلان**، ص87

7 -Voir : Driss Ablabi, **La sémiotique du texte du discontinu au continu**, l'harmattan, Paris, 2003, p181.

8- عز الدين جلاوجي، **الفراشات والغيلان**، ص28.

9- المرجع نفسه، ص38.

10- نفسه، ص50.

11- جليل حسن محمد، **الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام**، ط2، دار دجلة، الأردن، 2009، ص232.

12- مصطفى غالب، **تغلب على الخوف في سبيل موسوعة نفسية**، طبعة الأخيرة، دار مكتبة الهلال، بيروت، 2000، ص 88.

13 -Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, **Sémiotiques des passions des états de choses aux états d'âme**, Editions du Seuil, Paris, Avril 1991, p24.

14- مصطفى غالب، **تغلب على الخوف في سبيل موسوعة نفسية**، ص 88.

15- عز الدين جلاوجي، **الفراشات والغيلان**، ص 08.

16- المرجع نفسه، ص 59.

17- جليل حسن محمد، **الخوف في الشعر العربي**، ص 302.

18- عز الدين جلاوجي، **الفراشات والغيلان**، ص65.

19 -Jacques Fontanille, **Sémiotique du discours**, Press universitaire de Limoges, Paris, 1998, p37.

20- مصطفى غالب، **تغلب على الخوف**، ص 104.

21- عز الدين جلاوجي، **الفراشات والغيلان**، ص 73، ص 75، ص 82.

22- المرجع نفسه، ص 65.

23- نفسه، ص 38، ص 50، ص 65.

التناص الموضوعاتي في رواية "سرادق الحلم والفجيعة"

أ.سليم سعدلي
جامعة مولود معمري - تيزي وزو

مفتاح:

يكاد عزدين جلاوجي [1]، يكون واحد عصره، نظراً إلى ما حازه من قدرات معرفية بوّأته منزلة خاصّة في الأدب الجزائري المعاصر، ولعل انتماء جلاوجي الفكري وغزارة إنتاجه وأهميته كانت أسباباً رئيسية للإقرار بريادته الإبداعية ومكانته الفكرية التي يتّفق دارسو الأدب والنقد والفكر بشأنهما. وبعبارة أخرى، فإن تكوين جلاوجي المعرفي مكنه من إحكام الروابط بين المسائل التي خاض فيها أثناء إنجازه الروائي. على الرغم من قصر مسار الكتابة لدى عز الدين جلاوجي، الذي لم يدخل عالم الكتابة إلا سنة 1994 بمجموعته القصصية "لمن تهتف الحناجر"، فإن ما حققه من تراكم إبداعي يؤكد توفره على طاقة إبداعية متميزة متعددة الروافد من قصة ومسرح ورواية وأدب الأطفال.

والذي يهمنا من هذه التجربة هو الأعمال الروائية إذ أصدر لحد الآن، أربع روايات؛ في سنة 2000 أصدر روايتين متباينين شكلا ومضمونا وكذلك من حيث القيمة الفنية وهما الفراشات والغيلان، **وسرادق الحلم والفجيعة** [2].

روايته الموسومة "**سرادق الحلم والفجيعة**" اختار فيها الروائي أن يُغلّف

الأحداث والشخصيات والفضاءات بل وحتى الأزمنة بغلاف عجائبي يثير في النفس الحيرة والتردد ، و الغرابة المقلقة والرعب المعنوي ، و يُحيل على تساؤلات لا نسلم بأنّ العقل البشري يقف عاجزا عن الإجابة عليها مطلقا .

تتمحور الكتابة الروائية لدى عز الدين جلاوجي حول متخيل روائي ينشغل وبدرجات متفاوتة، بأسئلة الراهن وأزمة ووضع الإنسان داخل واقع تراجعت فيه القيم النبيلة لصالح قيم منحطة، مع العناية بالشكل الروائي، انطلاقا من وعيه بأن الجنس الروائي غير مكتمل وفي ارتباط بالدور الموكول للرواية ألا وهو الكشف عن عالم في حاجة دائمة للكشف، وسعيها الدائم إلى زعزعة الانتظارات المكرسة، وبهذا المعنى يمكن تشبيه هذه الرواية بالعمل الفني المتكامل [3].

ينهض المتخيل الروائي في رواية [سرادق الحلم والفجيعة] على تشخيص الأزمة الاجتماعية التي يمر بها المجتمع الجزائري، عبر بناء أسطوري ينفتح ويتفاعل مع أشكال إبداعية مجاورة، كما يوظف الموروث الحكائي والتاريخي والديني، بهدف رصد مفارقات الراهن، عبر نقد اجتماعي يراهن على الرمزية، باعتماد لغة تنحو إلى الإيحاء والرمز، بعيدة كل البعد عن الأسلوب التقريري المباشر. فيتم نقد الواقع عبر ملاحظات ساخرة، بانية للمعاني والتصورات مصورة مختلف المظاهر المقززة لمختلف سلوكات المجتمع بما فيها الشخصيات السياسية، لكن لغته الرمزية تخفي ذلك إلاّ من اجتهد في التأويل واقترب إلى دلالة النص العميقة، فعز الدين جلاوجي قرر في كتابته أن لا يكون مروحة للكسالى النائمين، وهذا المعنى الذي سبق إليه العقاد في كتابته، نلتمسه في كتابة جلاوجي الغامضة التي تستوجب وجود قارئ نموذجي.

لقد عاش [عز الدين جلاوجي] في زمن صاخب بالجدل السياسي والاجتماعي الذي شهدته الجزائر من وقت خروج فرنسا إلى يومنا هذا، والاتجاهات الفكرية المتباينة التي كانت تتصارع في بينها على تداول الأفكار التي من شأنها حسمُ القضايا المرتبطة بالسلطة والحياة الاجتماعية التي لم يرتح لها المواطن الجزائري، لذلك نجد هذه الرواية جاءت كنموذج لتعرية هذه المواقف بشتى الطرق الأدبية: السخرية، الاستخفاف، الغرائبي الاستشهاد والبحث عن الحجاج المناسب لمثل هذه القضايا.

وجاءت في ثناياها بوابل من الإشكالات يطرحها القارئ من الوهلة الأولى:

- لماذا قدم الروائي روايته بهذا النموذج (الخاتمة في مقدمة الرواية والمقدمة في نهايتها)؟ هل السير في هذا المنحى، هو في الحقيقة إعلان منه عن رفض النمطية والتقليد واجترار الشكل التقليدي؟ أم هل هو نوع من التجريب غايته المثلى الوصول إلى كتابة رواية تجريبية وتحطيم الصنم الذي لا تكاد الرواية الجزائرية تتخلص منه؟ .

لماذا استعار الكاتب لفضاء الرواية الممثل بالمدينة صورة المرأة العاهرة المومس، الكاشفة لكل ما خُفي؟.. وأي رسالة يريد أن يوصلها من وراء هذا الفضاء الحلولي المقرف المليء بالعجائبية والسخرية اللاذعة التي يلمحها القارئ في نصوص الجاحظ؟.

لماذا هذا الكم الهائل من "التناصات الموضوعاتية"، أو ما نعتبره إضافة مهمة إلى الرواية الجزائرية باعتبار "الحجاج السردي" [4]، هو إحدى الدعائم الذي بنيت عليه الرواية وخاصة ما جاء منها على مستوى النص القرآني المفعم بالدلالات والإيحاءات والرموز المحتاجة إلى ثقافة تراثية تمكّن من الإحاطة بها؟.

وفي البداية أقول: إنني لا أزعم أنني أمتلك إجابات واضحة عن هذه

الأسئلة، وإنما هي محاولة لطرح الأسئلة أكثر من تقديم الإجابات، بغية تحريك الحوار العلمي وإثارة اهتمام النقاد بهذا الموضوع الذي أصبح يواجه كل باحث يتعامل مع النص الإبداعي.

لذلك ارتأيت لتكون هذه الرواية موضوع بحثنا، محاولين تخطي القراءة التي لا تكاد تتعدى الجانب المركزي للنص، سعياً وراء قراءة نموذجية تجعلنا نحيط بالمرامي الموضوعية للمؤلف لكون هذه الرواية مرآة صافية تعكس الفضاء الجزائري الذي سماه الروائي [بالمومس]، وقد يكون هذا السبب من الأسباب الرئيسية التي جعلتنا نتناول الرواية من هذا الجانب الذي عنونته بالتناص الموضوعاتي أو "المنهج الموضوعاتي".

1 - تداول "الموضوعاتي" و"الموضوعاتية":

يعد اصطلاح "الموضوعاتي" (thème) [5]، تحديدا إجرائيا تعالج من خلاله وحدات ذات درجة تكون تركيبية واحدة دون اشتمالها على عدد العناصر نفسها، شريطة تداخل الأشكال المترابطة، لا الأشكال الحرة. وقد كان اصطلاح "الموضوعاتي" (أو التيمي) اصطلاحا انطباعيا إلى حد بعيد، استعمله ج. ب. ويبر(Jean Paul Weber) في معنى خاص مطلقا إياه على الصورة الملحة والمتفردة والمتواجدة في عمل كاتب ما. [6]، وتحدد الموضوعاتية "عند ج.ب. ريشار (Jean Pierre Richard)، في شكل هوية سرية ذات مستويات متعددة ترتبط بالتجربة الخاصة للوعي التأملي، أو الخارج- تأملي" [7]. كما تستخلص الموضوعاتية من ميزاتها الهندسية لا عبر قيمتها الإحصائية. وتلازم الأنواع الأدبية والأشكال النقدية مشددة في ذلك على الرسالة أو الفكرة المهيمنة على العمل الأدبي- النثري أو الشعري- لتلعب فيه دور القانون الأساسي المنظم لعضويته. وبذلك يمكن للحرب كموضوع (في المعلقات السبع، والملاحم، والروايات) أن

تكون موضوعاتية في (الحرب جحيم)، و(الحرب جنون)، و(الحرب سلم). من هنا يمتزج الموضوعاتي في الأدب بالموضوع، لأن (موضوعاتية الحب)، في الشعر العذري، والسونات الموسيقية، والدراما الشكسبيرية، تعد قانونا لموضوع الحب، على الرغم من الاختلافات النوعية للموضوعاتي، من عذرية إلى أخرى، ومن إباحيّة إلى غيرها، ومن دراما إلى مماثلتها [8]. إذ تكاد هذه الاختلافات النوعية تتكون من اختلافات (الحب أعمى)، و(الحب أبدي)، و(الحب لعنة)، و(الحب نعمة). من ثم، قد نخرج بفكرة أنه ليس هناك ما هو أكثر إبهاما من الموضوعاتي، حتى ونحن نعود إلى جذر الكلمة، في استقصاء لدلالاتها وقراباتها الضمنية والخفية واكتشافاتها للبنيات الفكرية للأعمال.

وإذا كانت تعريفات الحقل الثقافي لأدب ما- كيفما كانت وطنيته- تمتلك ما يدعم الموضوعاتي على المستوى المعجمي والسيميائي، فإن الانتقال إلى الحقل الثقافي العربي يجعلنا نتردد بين الاحتفاظ بالمصطلح، كما هو في لغته : التيم/ التيمية/ التيمانية: (thème/Thématique/ Thématiser)، أو اعتماد التعريب العربي: الموضوعاتي/ الموضوعاتية، الموضوعاتيات، وهي تعريبات يدعمها في غالب الأحيان الأصل الأجنبي، كما نجد ذلك في مقاربات عبد الكريم حسن، وجوزيف شريم، وكيتي سالم وكليطو، وعبد الله إبراهيم في كتاباته السردية، وهذه المقاربات التي يجسدها هؤلاء لا تكاد تخلو من المنهج الموضوعاتي. هذا إذن ما دفعنا إلى اختيار تعريب المصطلح مع التشديد على الأصل المرجعي. وبذلك يصبح مفهوم الموضوعاتي في الحقلين العربي والغربي هو التردد المستمر لفكرة ما، أو صورة ما، فيما يشبه لازمة أساسية وجوهرية، تتخذ شكل مبدأ تنظيمي ومحسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت، يسمح للعالم المصغر بالتشكل والامتداد [9]. فالبحث إذن في الموضوعاتي هو

بحث عن النقاط الأساسية التي يتكون منها معنى العمل الأدبي، وهذا ما أسعى إليه في بحثي ولا أدعي أن أكون جاداً في بحثي لكون هذا النص يحتاج إلى أكثر من قراءة. ومقاربة الكشف عن هذه النقاط الحساسة التي تجعلنا نلمس تحولاتها، وندرك روابطها، في انتقالها من مستوى تجربة معينة إلى أخرى شاسعة. ولهذه الغاية، يجري افتراض مقاربة التردد الإحصائي للموضوعاتي الذي يمكننا ملاحقته عبر توترات تظل غير متوفرة على قواعد ثابتة وعامة، مع أن بإمكاننا حصر الموضوعاتي من خلال التكرار كطريقة عادية تسمح بالإلمام المعجمي أو السيميائي بالموضوعاتي الأساسي والثانوي في النص[10]، مما يساعد على تبين المعمار الظاهر أو الخفي، وإدراك مفاتيح مكوناته، كعلامة على قابليته للفهم والتأويل. بيد أن التكرار لا يرضي ج.ب. ريشار، لأنه يقف فقط عند حدود الكلمات- المفاتيح والصور- المفضلة والأشياء الجذابة. ولا يتعداها إلى طرح الموضوعاتي كصورة تفجير للوحدة عبر تفكيكها وتركيبها. وفيه تكون الموضوعات محور التحليل بحيث يكون" شغل الناقد هو تتبع أفكار محددة خلال نتاج مبدع ما"[11]، ويتميز "هذا الاتجاه النقدي بتعدد تسميته"[12] من المنظور الغربي، وحتى من خلال ترجمته إلى اللغة العربية، فهو نقد موضوعاتي، تيماتي، جذري مداري وفق تعدد النقاد والمترجمين إلى العربية. ومن أهم مميزات هذا المنهج أنه يتسم "بالحرية" وعدم التقيد بالنظرية النقدية، وأنه يستوعب مختلف المناهج أو على الأقل يفيد من جوانب معينة منها، كالمنهج التاريخي والنفسي والاجتماعي والفلسفة الوجودية والنقد الأسطوري والديني واللسانيات والمنهج البنائي[13] وغيرها من المناهج الأخرى، حتى إن " رواد هذا الاتجاه لا يخفون مسألة انفتاح ممارستهم النقدية على كل المناهج"[14]. إضافة إلى هذا، إن الموضوعاتية تعتبر العمل الإبداعي معبراً عن أفكار المبدع الواعية واللاواعية،

ف" الموضوعية الأساسية التي ينطلق منها النص تنمى بواسطته"[15]. بطريقة **صريحة أو ضمنية** لتعكس في الأخير أفكار المبدع، وتبرز هذه الموضوعة في هاجس مركزي يكون عادة إما مفردة أو صورة ذات دلالة، حيث تبدو كالقلب النابض للعمل الأدبي بالاعتماد على الأبعاد المعرفية المتنوعة.

لقد تنوعت الموضوعات التي تناولها عز الدين جلاوجي في روايته، لذلك انتقينا مقاطع الرواية نموذجاً لبسط مختلف الموضوعات الرئيسية فالجزئية، والتي تتحاور بشكل أو بآخر مع موضوعات من الأثر الديني والأدبي وركزنا اهتمامنا على الأثر الديني بكونه نص غائب يستحضره السارد لبناء عمله السردي في الحاضر، ولقد كان النص الغائب في رواية سرادق الحلم والفجيعة دعامة أساسية يقف عليها السرد.

فالعارف بالتراث العربي الإسلامي، لا يكاد يقرأ رواية لسرادق الحلم والفجيعة] حتى يدفعه التفكير في **المرجعيات الدينية** والبلاغية والعجائبية والأسطورية التي يكون الروائي قد نهل منها، وأهمها القرآن الكريم والقصص الديني، والمرجعيات الأدبية.

2 - مرجعية التناص السردي:

ليس التناص إلاّ " تداخل وتقاطع النصوص في أشكالها ومضامينها. وهم يجزمون بأنه لا يوجد نصّ يخلو من حضور أجزاء أو مقاطع من نصوص أخرى. وأبرز أشكال هذا الحضور الاقتباسات والأقوال التي عادة ما يستشهد بها الكاتب"[16]، والمقصود "بالتداخل النصي هنا: الوجود اللّغوي، سواء كان نسبياً أم كاملاً، أم ناقصاً، لنصّ آخر. وربمّا كانت أوضح صور التداخل، الاستشهاد بالنص الآخر داخل قويسين في النص الحاضر"[17]. لذلك يستغرب القارئ من الحضور الكثيف للشواهد التي يتخذها الروائي حجة لبناء عمله

السردي، ففي كل موضوع يتطرق إليه يكون الحجاج القرآني دعامة يقف عليها السرد. حيث تتجلى نصية النص، من خلال فاعلية التناص؛ إذ تبرز من خلالها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص أخرى ومعانقتها وعلى إنتاج نص جديد يحتفظ بخصوصيته رغم كل الإمدادات؛ لأنّ كل نص يتناص، أي يتفاعل مع غيره من النصوص وينتمي إلى مجال تناصي لا يجب الخلط بينه وبين الأصول أو المصادر التي ينحدر منها[18]. ومن الموضوعات التي انبثقت من التناص الموضوعاتي الذي استثمره المؤلف:

أ/: **موضوع الفتن وعلاقته بالمجتمع الجزائري:**

ولعلّ خير مثال نضربه في هذا المقام هو مقطع (**العجائز والقمر**) الذي يروي فيه الروائي أنّ القمر " **قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها فلما تم "له ذلك راودها عن نفسها أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية، فاستعصم وفر"فأمسكت به فقدت قميصه من قُبُل وشهد شاهد من أهلها قال :**

إن قدّت قميصه من قبُل فكذب وكانت من الصادقين ...

وإن قدت قميصه من دُبر فصدقت وكان من الكاذبين...]ص 48 من الرواية [.

تتضح للقارئ القوة الاستشهادية التي يتمتع بها الروائي من خلال هذا المقطع الذي أراد به **السخرية** من تلك المدينة التي تراود الخير عن نفسها وتسلكه مسلك الضياع، لينجر من ذلك الانحلال الخلقي في المدينة التي يعشقها الروائي والتي سماها ب" **الحبيبة**]ن[".]ص**23**[.

لا شك أن هذه الفقرة الأخيرة من شأنها أن تجعل النص الغائب (قصة يوسف مع زوجة العزيز) حاضرا في ذهن المتلقي، مما يؤدي إلى تحول علاقات الحضور والغياب إلى علاقات حضور حية رغم اختفائها على مستوى الكتابة

وتجليها في مستوى القراءة[19]، وما يحيلنا إلى هذا هو ذلك الاستشهاد الضمني الذي يجعل القارئ يستحضر الماضي ليشتق منه مفهوماً آخر، تلك القصة التي صورها الله عز وجل في سورة يوسف ليفهم منها القارئ أن المعصية تكاد تقترب من الأنبياء لولا الاستغفار ووجود من يحميهم من الفتنة، وإذا أردنا إيراد النص القرآني الذي حاول المؤلف الاستشهاد به مثلنا له بقوله تعالى: وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ {23} وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلا أَن رَّأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاء إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ {24} وَاسُتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاء مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوَءًا إِلاَّ أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ {25} قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَن نَّفْسِي وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَا إِن كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِن قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الكَاذِبِينَ { 26} وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِن دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِن الصَّادِقِينَ {يوسف/27}. وفي نفس الحكاية أي حكاية العجائز والقمر يورد الروائي مقطع آخرك قوله:

"اجتمعت العجائز عند بوابة المبولة واستحضرن كل الشياطين والعفاريت والمردة ويأجوج ومأجوج من كل حدب ينسلون وعلى كل ضامر يأتون وحُشر كل ساحر عليم...

وفعلا جاء القمر من عرشه يسعى ونزل القصعة المملوءة ماء... حينذاك أقبلت المدينة تتهادى في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها شكوتاها... تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنيتها المفضلة.

تأملت صفحة القمر المضيئة وهي تلوك علكتها... فرأت صورتها بشعة مفزعة... مخيفة... مهلعة... مهلكة... قهقهت عاليا تنوح ثمّ قالت:

مرآتي يا مرآتي من هي أجمل الجميلات؟

وأجابتها صفحة القمر صمتا... سخرية... هُزُءً... تكبرا... تعاليا... فلما اشتد حنق المدينة وأدركها ليل القنوط سكتت عن الكلام المباح... وأوحت إلى العجائز أن شوهن محيا القمر..."[ص48]. إن هذا التمويه الذي أغرق به الكاتبُ النصَّ في أجواء ضبابية تجعل من الصعب الوصول إلى تحديد هدف ورسالة تنهض بها الرواية، وقد كان لهذا التمويه صورا متعددة يستعين به المؤلف لعرقلة أفكار القارئ، وهذا ما يجعل النص السردي ينفتح على عدد كبير من التأويلات، ففي قوله أن [**القمر نزل القصعة المملوؤة**] يحيلنا مباشرة إلى الشعوذة والسحر الذي مازال المجتمع الجزائري يتخبط فيها، فهذا الأخير من العوامل التي أخرقت المدينة المومس أو الحبيبة المفقودة التي جسدها المؤلف حلماً يصعب تحقيقه. في نفس المقطع يستطرد المؤلف كلام آخر يجعلنا نستحضر قصة أخرى معروفة ففي قوله[**مرآتي يا مرآتي من هي أجمل الجميلات؟**]، نفهم مباشرة أن تقنية الاستحضار هذه تحيلنا إلى قصة [فلة والأقزام السبعة] فهذا المقطع كانت ترده زوجة الأب الشريرة لكون فلة [**بياض الثلج**] أجمل منها، فراحت تكيد لها كيدا[20]. وفي نفس المقطع يحيلنا إلى حكايات ألف ليلة وليلة كقوله: [فلما اشتد حنق المدينة وأدركها ليل القنوط سكتت عن الكلام المباح]. تستثمر رواية جلاوجي العالم التخييلي لكتاب [**ألف ليلة**] على مستوى محاكاة "شكلها الدائري الذي يجعل السرد يلتف حول نفسه عبر نظم حكايات متكوكبة وحبكات متوازية، وخلق أصداء ونقرات لصوت الحكاية الأصلي، أي للحكاية الإطار التي هي رحم الليالي"[21].

ومن ثم نلفي السرد في رواية السرادق مستطيلا هو الآخر بفضل "التوليد الحكائي" المستند إلى محكي أساس يتجلى في مقطع "**وحدي أنا والمدينة...**" [ص09]، المشخص لعلاقة التوتر بين السارد والمدينة المنعوتة بالمومس، حيث

الإحساس بالاغتراب نتيجة الإخفاق في الحب والسياسة، ونتيجة انهيار القيم وفقدان المعنى. ومن رحم هذا المحكي الإطار الممثل لشعور الاغتراب تتولد محكيات صغيرة وافرة تنجذب لذاك الشعور الذي يتحول إلى استعارة موسعة تتنامى بداخلها صور الفقدان والعبث والإخفاق والعجز والتوق إلى العدالة والكرامة والمواطنة الإنسانية.

وإذا كانت قوة الحكي في الليالي تنهض على تأجيل الموت لفائدة الحياة، فان قوة حكي السرادق تقوم على تأجيل الفجيعة واستشراف الحلم من خلال توليد إرهاصات البشارة المشعة ببارقة الأمل ولمعة الخلاص، الشيء الذي يحول التشاؤم المنبعث من النص إلى تشاؤم حي، يجسد تشاؤم الفن في مقابل تفاؤل الإرادة. ومن هنا القيمة الإنسانية للرواية إذ هي لا تصنع الأمل الكب ولا التفاؤل الزائف الذي يخفي قبح الواقع وفجيعة الذات والمجتمع.

وفضلا عن هذا التناص البنائي، ثمة إشارات مبثوثة في النص تستوحي شخصيات القصة الإطار لليالي حيث حضور شهريار وشهرزاد ودنيازاد، كما في الخاتمة :(**غير أن الملك شهريار أذاع يقينا أن ما حدث إن هو إلا أساطير الأولين ابتدعتها شهرزاد وعجائز المدينة الماكرات.. إن كيدهن عظيم..** (ص9). فهاهنا نلاحظ مزجا لشذرات حكائية من عالم الليالي وعالم القرآن الكريم،كما لو أنهما كتابان مؤسسان لعلامات المتخيل في الثقافة العربية الإسلامية التي ينهل منها الكاتب. ومن ثم استثمار قوتهما النصية والدلالية وفق مقاصد جديدة تعتمد التهجين والأسلبة. أو كما في المقدمة حيث يقول السارد: (**وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح. حين ولى النهار وراح. حين تثعبن الدامس الطامس وصاح.حين ضل الزمان وجاح.. قالت دنيازاد أنا أقص عليك حكاية لم يسمعها انسي ولاجان...** ص.126). ففي هذا المقطع نلفي استيحاء لقفل الحكي المعهود في الليالي والمنظم

للتوالد السردي، لكن السارد يوشيه بالأسلوب البلاغي الساخر المسجوع تعبيرا عن قوة اللغة المستلهمة من لغة البديع التي شخصت قوة الدولة الإسلامية في أوج عظمتها السياسية المقترنة بالفتوحات. فهل تكون لغة الكاتب بحثا عن قوة مفتقدة؟ أم حلماً يجسده الروائي بقلمه ولكنه يبقى صعب التحقيق على الواقع.

لقد أثبت جلاوجي فعلا من خلال هذه المقاطع قدرته العجيبة على استحضار النصوص الغائبة وتذويب بعضها داخل بعض للحصول على نص حاضر يتناص مع الكثير من النصوص الذائبة فيه والمتفاعلة معه ليشكل منها أنموذجاً لذلك الانحلال الخلقي الذي تشترك فيه هذه الصفات كالحقد والشعوذة والليالي من بعيد أو قريب.

<u>ب/: موضوع الهلاك المرتقب:</u>

القصة العجائبية (ألف ليلة وليلة):

كي يرسم الروائي تلك المشاهد المعبرة عن مخاطر محدقة بمجتمعه، يعمد إلى توظيف العجائبي لأن موضوعا كهذا يتطلب ذلك. إن العجائبي هو العنصر المهيمن على على خطاب الروائي عز الدين جلاوجي في تشكلاته وفي موضوعاته فنحن نجد العجيب والغريب يتداخلان، يخترق العجيب مجموع مفاصل السرد، وهو مستوحى من مصادر عديدة لا تتحدد بالمقاييس النظرية الغربية (شعرية الفانطاستيك عند تودوروف وآخرين)، ذلك أننا نجد إنطاق الحيوان وأنسنته في كليلة ودمنة، وفي الليالي، وفي عجائب القزويني وفي الحكايات الشعبية القديمة. كما أننا نجد العجيب الخلاب في القرآن الكريم أيضا وفق ما يرى ذلك محمد أركون في سؤاله: (هل يمكن الحديث عن العجيب الخلاب في القرآن؟). لأجل كل هذا فان الكاتب استوحى المدونة العجائبية في الثقافة العربية والإسلامية أساسا ولو انه لقحها في بعض الصور السردية بالعجيب

الكافكاوي كما في فقرة (المسخ) (**ضحكت ببلاهة وبلادة.. لقد فقدت كل شيء كان في ذاكرتي.. كل شيء غدا أمامي جميلا وبديعا ، وأحسست كأن طبقة الشعر التي كانت تغطيني قد ازدادت كثافة ، وان ذراعي قد بدأت تنبت زوائد صغيرة تشبه إلى حد بعيد زوائد جناحي الوطواط، ودار في يقيني أنني روح خفاش**...ص.112). ويعرف القارئ أن هذا المشهد الغرائبي يتناص مع استهلال رواية المسخ لكافكا: (**استيقظ جريجور سامسا ذات صباح بعد أحلام مزعجة،فوجد نفسه قد تحول في فراشه إلى حشرة هائلة الحجم**). ومن ثم فان العجيب في رواية السرادق يشف في عدة لحظات عن مسحة وجودية تستوحي كامو وسارتر وبيكت وكافكا لكن ضمن وعي فني يقوم على التهجين والتبيئة. إذ وجودية جلاوجي ليست عدمية بل هي متشبثة بالأمل الإنساني، تحفر وراء اليأس إلى أن تجد لمعة ضوء، وما هذه المشاهد التي يوظفها إلا تعبير عن الفتن التي أصبح المجتمع الجزائري يتخبط فيها ، لذلك عمد عز الدين جلاوجي إلى الغرائبي لأنه الأنسب لمثل هذه المواقف.

القدسي: كان الموضوع الأكبر حضوراً في الرواية ، بل لا يكاد مقطع من مقاطع الرواية يخلو من القدسي، وقد يتساءل القارئ ويتعجب من ازدحام المدنس أمام المقدس، إنها تقنية غريبة تنبع من مؤلف عارف بالدين، فالمزج بين المقدس والمدنس كان ضرورياً[22] ، لأن السخرية التي توجه أحداث السرد في الرواية تتحتاج إلى المدنس لتشويه الشخصيات التي مثلها الروائي في الأحزاب السياسية والتي كانت سبباً وراء تفشي الانحلال الخلقي. تتجلى مظاهر القدسي أساسا في توظيف الاعتقاد بقيمة البركة، استشراف الغيب. ومن ثم حضور شخصيات المجذوب، والشيخ مولانا ، حيث أجواء الحضرة والسحر والتعاويذ والطقوس واللغة الملغزة المؤمنة بالقوة السحرية للكلمات. وذلك ما نلفيه في فقرات (في حضرته ، في

رحاب الصخرة، عاقبة الشيخ، في حضرة مولانا..). ويعتمد هذا التوظيف بالأساس على الغور في طبقات عميقة من الوجدان الشعبي للكشف عن حضور الخيالي في الواقعي خلافا لتلك المنظورات الضيقة التي تعزلهما، لان الواقع المرصود يتضمن مستويات إدراك، ويحضن طبقات تفكير متمازجة، وأنماط عيش لا انفصام فيها بين العقلاني واللاعقلاني. تحضر لغة القرآن الكريم وقصصه بشكل لافت في الرواية، ومن ذلك استلهام الأسلوب القرآني وفق تحويرات تروم منح قوة أسلوبية للنص مع خلق مقاصد جديدة، وكذا استيحاء قصة الطوفان في اتجاه التعبير عن الكارثة التي تنتظرها المدينة جزاء إغراقها في الفساد السياسي والاجتماعي؛ ومن ثم فان هذه القصة الثرية بالرموز والسخرية والنماذج تعتبر جزءاً من الوجدان الشعبي للقارئ حتى ولو أنها مضمنة في كتاب مقدس،كما أنها تعتبر، في تقديري، من علامات مقاومة السرد الكولونيالي في اتجاه ابتداع رواية تقوم بتهجين السرد المعهود، ونقض أسسه المعرفية؛ ومن الهام تأويل هذا التعلق بالنص القرآني في ضوء وعي مقارن يستحضر فرضية (نورثروب فراي) في كتابه (تشريح النقد) التي ترى بأن الإنجيل يشكل القانون الأكبر للأدب الغربي. فهل يكون القرآن بدوره قانونا أكبر للأدب العربي الإسلامي على مستوى التأثر المقصود وكذا على مستوى العلامات والرموز والأساليب ورؤية الكون المضمرة في لاوعيه النصي؟ ذلك سؤال يستحق الاستنطاق، وقراءة الرواية حافز على الاقتراب منه.

ولذلك حاولنا التمثيل بهذا الجدول الذي يرصد لنا مختلف المقاطع التي تتعدد موضوعاتها من مقطع إلى آخر، محاولين كل مرة العليق والتحليل وذلك باستنطاق المسكوت عنه[المضمر] وحاولنا بكل جدية العثور على الاستلهام الديني الذي أخذه المؤلف حجة لبناء "رواية سرادق الحلم والفجيعة".

المقطع السردي من الرواية	المقطع السردي القرآني المتناص من شتى الموضوعات [الصريح- الضمني]
(هل اكتسح الطوفان المدينة ومن فيها؟...أو ربما لم يحدث طوفان أصلا...ولم تمخر السفينة عباب البحر وبقيت المدينة الموسى كما هي...). اص 08] ⟸ استحضار قصة الطوفان لتبيان موضوع الفساد في مدينة المؤلف ويتمنى لو أن الطوفان يأتي ليغسل هذه الدعارة وما شابه ذلك.	فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الطُّوفَانَ وَالْجَرَادَ وَالْقُمَّلَ وَالضَّفَادِعَ وَالدَّمَ آيَاتٍ مُّفَصَّلاَتٍ فَاسْتَكْبَرُواْ وَكَانُواْ قَوْمًا مُّجْرِمِينَ {الأعراف/133}. وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ {العنكبوت/14} ↕ النص الغائب.
(وهل هناك أعظم من إله نصنعه بأيدينا... ننحته بأظفارنا... ننفخ فيه من أرواحنا؟؟؟ولقد سماه لعن السارمي ولكني استقبحت هذا الاسم الشنيع... واخترت له اسما رائعا...إنه قبحون...قبحون العظيم...السامري.)اص14- 15 ⟸ استحضار قصة السامري، لمعالجة موضوع الشرك بالله والإيمان بالسحرة، وكان القرآن الكريم خير مثال يضربه المؤلف. (قال أحدهم:- لن نبرح عليه عاكفين...وقال ثان: - هذا إلهكم وإله آبائكم الأولين... وقال الغراب: وعجلت إليك) اص15].	قَالُوا مَا أَخْلَفْنَا مَوْعِدَكَ بِمَلْكِنَا وَلَكِنَّا حُمِّلْنَا أَوْزَارًا مِّن زِينَةِ الْقَوْمِ فَقَذَفْنَاهَا فَكَذَلِكَ أَلْقَى السَّامِرِيُّ {طه/87} قَالُوا لَن نَّبْرَحَ عَلَيْهِ عَاكِفِينَ حَتَّى يَرْجِعَ إِلَيْنَا مُوسَى {91} قَالَ يَا هَارُونُ مَا مَنَعَكَ إِذْ رَأَيْتَهُمْ ضَلُّوا { 92} أَلَّا تَتَّبِعَنِ أَفَعَصَيْتَ أَمْرِي {طه/93} ↕ النص الغائب
(هو شكلها...هي شكله...الكل على	قَالُواْ ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا هِيَ إِنَّ البَقَرَ

↕

شكل وشاكلة...لقد تشاكل البقر علينا وإنَّا إن شاء الله لمهتدون).[ص18]. **يسخر المؤلف من الناس** الذين يتشابهون في المعصية ، ويتمنى من الله عزوجل الهداية والقارئ لهذا المقطع يفهم بأن موضوع الروائي هو محاولة تقديم كفيفية عيش الشعب الجزائري، وقد حذر الرسول[ص] من هذا في قوله " لا تكن إمعة".	تَشَابَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّآ إِن شَاءَ اللَّهُ لَمُهْتَدُونَ {البقرة/70} **النص الغئب**
(تريد أن تبلغ مجمع البحرين...وقلبك معلق بالحوت...ولبك عاشق للعجل...عد اذبح العجل...واحي الحوت... ودون ذلك فلن تسطيع معي صبرا)..**[ص18]**. يتهجم الروائي على الناس الذين لم يستطيعوا الصبر، لأن إصلاح الفرد والمجتمع يقتضي مبادرة وتضحية، وللتمثيل يستحضر الكاتب قصة موسى والعبد الصالح. فكثيراً ما قيل عن المجتمع الجزائري أنّه شعب همجي وثائر، وقد تجلى هذا في كثير من الأزمات التي عاشتها الجزائر في الآونة الأخيرة، وهذا نتيجة عدم الصبر والتسرع في اتخاذ القرارات.	وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِفَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّى أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا {الكهف/60} ↕ **النص الغائب**

<table>
<tr>
<td>(.... وفي لمح البصر نُسخ من أبينا نسخةٌ أحلى وأمر... ودارت عينا أبينا اليمنى صارت اليسرى واليسرى صارت اليمنى، وتحركت فيه بهيمية الأنعام، وتهاوى في دركات الحضيض... قلنا اخرج منها إنك من الفانين.. ووجد نفسه عاريا في الخلاء فبكى، لقد فقد الخلد... العرش... الله على العرش استوي... واستبدل الفرش بالعرش... أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير؟؟ اهبطوا فإن لكم فيها ماسألتم). اص19].

الحكم الإسلامي ← الحكم الديمقراطي

الطرد اللعنة الحكم - ضعف التسيير

استبدلوا الذي هو [أدنى] بالذي هو [خير]

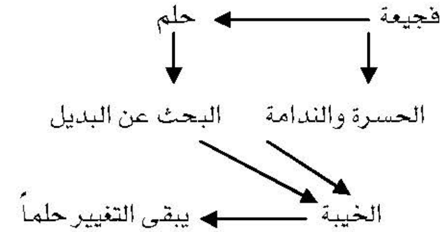
التخبط في الدعارة والفقر نتيجة هذا التبديل</td>
<td>وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِينَ {35} فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ {البقرة/36}

النص الغائب

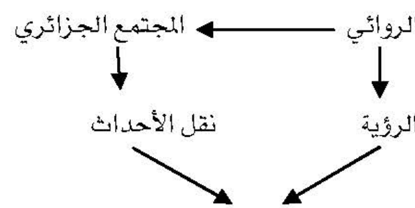
إنّ الروائي حسب تأويلي يستحضر قصة الحزب الإسلامي الذي ظهر في التسعينات وكانت ردة فعله سلبية على معاناة الشعب الجزائري، فالسلطة طردته، وفي هذا المقطع يجد القارئ نفسه أمام قصة آدم، ويبقى هذا الاستلهام غامضاً لكون مقصدية المؤلف غامضة.</td>
</tr>
<tr>
<td>(هل أصارحه بما جئت من أجله؟؟ أقصد هل أبوح إليه بالسر؟؟ وهل هو في حاجة إلى البوح لقد رأى كل شيء... وفهم كل شيء... إنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور). ص20. يتضح من هذا المقطع أن النصيحة أصبحت لا تنفع، لكون العقول لا تعقل، في هذا المقطع سخرية مريرة من تصرفات الشعب الجزائري، ولقد كان</td>
<td>أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِن تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ {الحج/46}

النص الغائب.</td>
</tr>
</table>

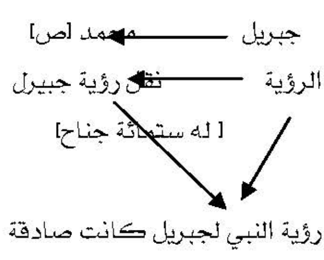
استحضار الآية القرآنية في محله.	
(خمسة أحزاب كبرى تشكلت حتى الآن وست مئة أخرى في فلك يسبحون).[ص25] في هذا المقطع التهكمي الساخر الذي يجعلنا نستحضر الأحزاب السياسية ونتساءل كم حزب تشكل وما لفائدة من ذلك؟ وما مصير الأحزاب التي مازالت تسبح في فلكها؟ أحزاب تشكلت ← أحزاب أخرى تسبح ↓ ↓ النتيجة من التشكيل؟ النتيجة من التي ↓ ستتشكل ↓ ↓ لا فائدة حلم لم يتحقق بعد	لَا الشَّمْسُ يَنبَغِي لَهَا أَن تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلَا اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ {يس/40} ↕ النص الغائب.
(بيني وبين رقابكم حبل من مسد ..)[ص26]. السارد هنا يلجأ إلى الوصف الكاريكاتوري، بمعنى التمثيل، معتمداً على استحضار الناص الغائب بطريق ضمنية. أراد المؤلف بهذا الوصف أن يعطي للقارئ موقفه من هذه الشخصيات التي لا يحبذ المؤلف تصرفاتها ويصرح بالهوة الموجودة بينه وبين تلك الشخصيات. (اقتربتُ...تكومتُ...ظلّلَت قلبي بظل ذي ثلاث شعب خمطٍ دغيلٍ...لا ظل ولا ظليل)[ص28].	فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ {المسد/5} ↕ النص الغائب.

<table>
<tr>
<td>يصور لنا السارد تلك المشاهد التي يفقد فيها الأمل فهو يلجأ إلى جعل بعض الأمور مستحيلة، فقوله [لاظل ولا ظليل] يجعلنا نفهم فقدان السيطرة على المشاكل التي تعاني منها المدينة المومس.


(هي الآن قاب قوسين أو أدنى ما كذب الفؤاد مارأى ...).[ص28].</td>
<td>انطَلِقُوا إِلَى مَا كُنتُم بِهِ تُكَذِّبُونَ { 29} انطَلِقُوا إِلَى ظِلٍّ ذِي ثَلَاثِ شُعَبٍ {30} لَا ظَلِيلٍ وَلَا يُغْنِي مِنَ اللَّهَبِ {المرسلات/31}

النص الغائب</td>
</tr>
<tr>
<td>

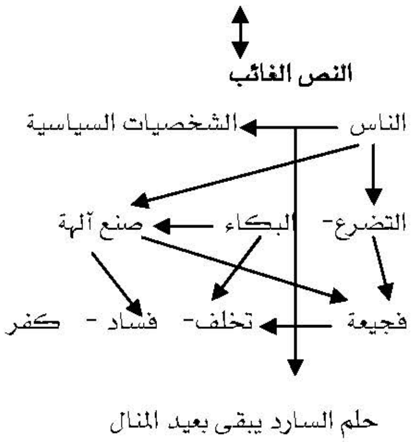
ما كذب السارد فيما ينقله في الرواية.
من سياق المقطع السردي نفهم أن قلم عز الدين جلاوجي شاهداً وناقلاً حقيقياً للأحداث، ومخيلته في استحضار النص الغائب والتصرف فيه على حسب الموضوعات المعالجة تبقى من أرقى التقنيات السردية التي يفتقر إليها النقد الموضوعاتي.
"الغراب يرقص بجنون يضرب الأرض بقدميه</td>
<td>فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى {9} فَأَوْحَى إِلَى عَبْدِهِ مَا أَوْحَى {10} مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى { 11}

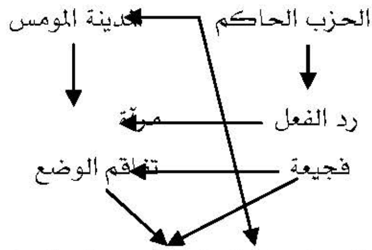
النص الغائب


رؤية النبي لجبريل كانت صادقة ما كذب محمد[ص] فيما رآه.</td>
</tr>
</table>

فيتطاير البول من تحت أقدامه طمياً... حمأً... عفنا على وجوه الجميع سائغا للشاربين.)اص30]	وَإِنَّ لَكُمْ فِي الأَنْعَامِ لَعِبْرَةً نُّسْقِيكُم مِّمَّا فِي بُطُونِهِ مِن بَيْنِ فَرْثٍ وَدَمٍ لَّبَنًا خَالِصًا سَآئِغًا لِلشَّارِبِينَ {النحل/66}
الغراب(الحزب الحاكم) ← **المجتمع الجزائري** سوء التسيير ← بول[فقر- تشرد] فجيعة ← المدينة المومس يطمح إلى المدينة الفاضلة [المثالية] حلم لم يتحقق لأن الغراب أحاط بسرادقهابجدرانها] عدالة غيرمتوفرة نظام طبقي لا توجد عدالة اجتماعية	**النص الغائب** الأنعام ← البشر اللحم - الفرث - الدم- اللبن الأكل والشرب عدالة إلهية للجميع
في هذا المقطع سخرية لاذعة من الحزب الحاكم الذي لا ينفع شعبه ومدينته إلا ببقايا البول، وفي نفس الوقت نجد السارد يستحضر النص الغائب كي يصرح للقارئ بأن الحيوانات التي لا تعقل تنفع الناس بكل الخيرات ، لذلك فالملاحظ لهذا الاستلهام الديني الذي تتعدد مواقفه حسب تعدد موضوعاته يجد بأن رواية المؤلف حاولت أن تحيط بالموضوع من كل الزوايا فاتحة للقارئ طريقا للتأويل والتحليل بطريقة موضوعاتية،	في هذه السخرية عودة إلى تنشيط القارئ فالسخرية تجله يستحضر نصوصاً أدبية عريقة من التراث العربي كرسالة الغفران ومنامات الوهراني ونصوص الجاحظ التي لا تخلو من أسلوب العري [كما يسميه محمد مشبال في كتابه بلاغة النادرة].

تجعله يستحضر السخرية - التناص - القارئ الرمز- التخييل - التأويل.......الخ.	
(وعجلت إلى الجمع نهما لاستطلاع النبإ العظيم الذي هم له مجتمعون ..). وما كدت أصل حتى تزوبعوا حولي وملأوا أذني ومنخري ثم أمسكوا بتلابيبي وجروني كالموقوذة...وفي لمح البصر ربطوني بحبال غليظة على ساق الإله قبحون...)[ص32]. السارد في هذا المقطع يسخر من التجمعات التي تقيمها الأحزاب السياسية ولا تعود بالمنفعة على المدينة المومس ويصرح السارد بأن تجمعاتهم لا تصنع إلاّ آلهة [الشرك بالله]. السارد ← الحزب الحاكم تجمعات ← دعوة الغير للتجمع فجيعة ← الشرك- اللهو- اللامبالاة. الحلم لم يتحقق فالتجمعات سرداق[جدار- حاجز] تحيط بالتغيير.	عَمَّ يَتَسَاءلُونَ {1} عَنِ النَّبَإِ الْعَظِيمِ { 2} الَّذِي هُمْ فِيهِ مُخْتَلِفُونَ {النبأ/3} ↕ **النص الغائب.** استحضار الغائب لمعالجة الحاضر، أعطى لهذه المقاطع السردية، ثراء واسعاً على مستوى التكثيف السردي، فالسخرية بدون هذا الاستلهام الديني لن تعرف طريقها. طريقة توظيف الجانب الديني تختلف من مقطع إلى آخر حسب الفكرة المعالجة . لو ارتكزت القراءة على الجانب البنيوي فقط لما تمكنا من استخراج التناص الضمني، ولهذا كانت الدراسة الموضوعاتية هي الأنسب.
(وخروا إلى الأذقان سجدا تتعالى ...)[ص32]. الناس ← الحزب الحاكم السجود ← السّجود للغير الله فجيعة ← الشرك بالله الحلم يبقى بعيداً	إِنَّمَا يُؤْمِنُ بِآيَاتِنَا الَّذِينَ إِذَا ذُكِّرُوا بِهَا خَرُّوا سُجَّداً وَسَبَّحُوا بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ {السجدة/15} ↕ **النص الغائب.**

بواسطة استحضار الغائب يفهم المتلقي أن السجود لا يوجب إلاّ لله تعالى. (ورأوا الغراب يهرع عند سفح الإله قبحون فهرعوا خلفه وانكبوا جميعا إلى الأذقان مهطعين رؤوسهم، خابتين خشعا وهم يبكون...يولولون... يعوون...ولوردهم المورود يرددون) [ص36]. كذلك تبقى السخرية مستمرة من الفئة التي تجري وراء ناس لا ينفعون بني آدم بالبتة. وفيه هذه السخرية إشارة إلى أن الشعب الجزائري مازال يبكي ويجري أثناء رؤية الغراب[الحزب الحاكم] بهذه السخرية يحاول السارد أن يعالج بعض الظواهر الاجتماعية، فالتضرع لن يكون إلا لله عز وجل. (ورأيت الغراب ينأى بجانبه يقتعد التراب المتثائب...وإن هي حتى أقبلت المدينة المومس فقعدت إليه...فحدق فيها مقطبا دون أن ينبس...لقد اتخذها مرآة يرى عليها وجهه...وربما وقفت أمامه الساعات الطوال تتخذه مرآة ترى عليه صورتها). [ص38].	يعطي هذا المقطع صورة ساخرة وتهكمية من الناس الذين يسجدون لذا الحزب الحاكم الذي ينعته السارد بالغراب. مُهْطِعِينَ مُقْنِعِي رُءُوسِهِمْ لا يَرْتَدُّ إِلَيْهِمْ طَرْفُهُمْ وَأَفْئِدَتُهُمْ هَوَاء {إبراهيم/43} 
في هذا المقطع سخرية ترسم لنا بتقنية الوصف موقف الحزب الحاكم من المدينة المومس ومن الآفات الاجتماعية التي تحدق بالمدينة،	فَبَعَثَ اللّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ

فالسارد يصرح للقارئ بقوله بأن هذه الآفات أصبحت مرآة ينظر فيها الغراب، كأنه يتهجم بسخرية لاذعة على الصمت الذي يتمتع به الغراب. ويحاول السارد بهذه السخرية معالجة بعض المواقف التي تنتشر في المجتمع الجزائري، فكيف لا، فهو ابن مدينته، لذلك كان نقله للأحداث صادقاً.	فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ {المائدة/31} **النص الغائب**  القضاء على الحلم الذي يتوقعه السارد. فسرادق[حواجز] الحزب الحاكم أحاطت بالمدينة المومس وجعلت منها مرآة . يلجأ القارئ من خلال المقطع المتناص إلى استحضار قصة الغراب الذي بعثه الله ليحفر في الأرض من أجل أن يأخذها ابن آدم[عليه السلام]؛ مرآة ليواري بها سوءة أخيه، لقد كانت هذه المرآة نموذجاً صحيحاً . ولكن السارد يعمد إلى قلب الوضع ليسخر من الغراب الذي يجعل [المدينة المومس] مرآة له ، عكس عملية الدفن التي أخذها ابن آدم [عليه السلام] مرآة لمعالجة الموقف.

حاولتُ في هذا الجدول أن أرصد بعض المقاطع السردية التي وجدنا لها أثراً بالغاً في استحضار الجانب الديني الصريح والضمني؛ ركزت في قراءتي على التحليل الموضوعاتي لتكون قراءتنا أوسع، فالمزج بين التأويل والسخرية

والقراءة السياقية للرواية كان الأنسب من الدراسات التي تناولت هذه الرواية من منظور بنيوي محض.

وأتمنى أن تكون قراءتي مجرد رحلة إلى "الغابة السردية"[23] التي نسجها عز الدين جلاوجي تحت عنوان "سردادق الحلم والفجيعة"، فمعرفة مقصدية المؤلف أمر صعب لذلك يبقى تأويلنا للأحداث مجرد محاولة لكون النص ينفتح على أثر غير محدود من القراءات.

الهوامش

1 – عز الدين جلاوجي من الأصوات الروائية الشابة التي استطاعت في السنوات الأخيرة أن تحفر بذكاء موقعها في خريطة السردية الجزائرية، لما تحمله أعماله من تعرية للواقع بالنقد والتحليل دون أن يتوانى في التوظيف الخيال ليرسم صورة بانورامية لمجتمع يفور ويتصارع فيها تتراجع قيمة الجمالية والقيمة بصورة مفجعة. إبراهيم سعدي، تسعينيات الجزائر كنص سردي الأحرار الثقافي العدد9 \جانفي 2006.

2 – عز الدين جلاوجي: سُرادق الحلم والفجيعة، دار هومة، الجزائر، ط1، 2000.

3 – ينظر: مخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، د.ط، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 30– 31.

4 – الحجاج السردي عند الجاحظ، بحث في المرجعيات والنصيّات والآليات. تفحص الموقع: www. Kotobarabia.com

5 – qui a rapport au thème d' un mot: nouveau dictionnaire pratique, (g- z), p; 2864.

6 – علوش سعيد، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للنشر والطباعة، الرباط، المغرب، 1989، ص 23.

7 – م، ن، ص 24.

8 – م، ن، ص ن.

9 – م، ن، ص 25.

10 – ينظر: لحميداني حميد، سحر الموضوع في النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، منشورات دار سال مطبعة النجاح الجديدة، 1990، ص 38.

11 – سعيد علوش، م، س، ص22 .

12 – م، ن، ص 42.

13 – م، ن، ص ن.

14 – حميد لحميداني سحر الموضوع، م، س، ص 25.

15 – محمد مفتاح، دينامية التناص، تنظير وانجاز، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ت، ص 96.

16 – محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص، ومجالات تطبيقه، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2008، ص 100.

17 – م، ن، ص 100.

18 – ينظر: إبراهيم محمود، صدع النص وارتحالات المعنى، حقيقة النص بين التواصل والتمايز، ط1، مركز الانتماء الحضاري، حلب، 2000، ص 27–28 .

19 – ينظر: ينظر: م، ن، ص 30.

20 – ينظر: الخامسة علاوي جامعة قسنطينة، شعرية الرواية وهاجس التجريب، في رواية سرادق الحلم لعزدين جلاوجي"، دراسة تلقيتها من الأستاذ عزدين جلاوجي يوم 04 مارس 2011، على الفايسبوك.

21 – م، ن، ص ن. [من نفس الدراسة].

22 – ينظر: مرسيا إلياد، المقدس والمدنس، تر: عبد الهادي عباس المحامي، ط1، دار دمشق، للطباعة والنشر، ص 8–9.

23 – أمبرتو إيكو 6 نزهات في غابة السرد، ترجمة: سعيد بن كراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

بلاغة الصورة وفعل التقابل في رواية "الرماد الذي غسل الماء"

بقلم: أ/ حامدة ثقبايث
جامعة مولود معمري- تيزي وزو

إنّ النص موضوع الدراسة هو رواية (الرماد الذي غسل الماء) لعز الدين جلاوجي حيث أن قراءة هذا النص مكنتنا من طرح أسئلة مختلفة عنه، أشبه ما تكون مضمرات النص التي شفّر بها الروائي عمله؛ ولعل أول ما تبادر إلى الذهن من تساؤلٍ عن هذه الرواية هو **بلاغة الصورة** فيها، ذلك أن هذا الروائي والمسرحي على السواء نلفيه قد وظف ميكانيزمات في عمله هذا –وفي كل أعماله- متعلقة بالخلفية المعرفية والثقافية التي ينطلق منها في الكتابة ومتعلقة أيضا بالطَرَف المستقبل والمحيَّن داخل النص، وذلك بفعل بلاغة الصورة الروائية، وما أقصده بمصطلح الصورة في هذا المقام هو ما يتعلق بتحرك الشخصيات وأفعالها المرتبطة بفعل التأويل، إضافة إلى **الصورة الفوتوسينيمائية** التي لم يتوانى جلاوجي في استحضارها داخل الرواية، والتي تتجسد من خلال فعل الاسترجاع لدى الشخصيات وذلك ما يلمح في المتن وكذا في الحواشي، والتي أكسبها جلاوجي شعرية بلاغية إبلاغية مساعدة في التأويل، وهو تأويل يُفهم حين نقف عند عنصر طاغي في الرواية وهو ما جسده جلاوجي في **فعل التقابل**؛ ونعني بالتقابل هاهنا تلك الثنائيات التي جسدتها الشخصيات فيما بينها،

ويجسدها العنوان بفعل التقابل الوارد فيه، والذي يستدعي تأويل الصورة المضمرة فيه من أجل خدمة **سؤال الهوية** داخل المتن الروائي؛ وعليه:

نقف من خلال هذا البحث لنستعرض هذه النقاط التي قمنا بحوصلتها عن طريق القيام بفعل قرائي للرواية، لنطرح من خلاله أسئلة نستنير بها في فك شفرات الرواية، ومنها:

- كيف تشتغل الصورة داخل الرواية؟
- كيف يمكن تأويل الكتابة تصويريا؟ ما علاقة المشهد الفوتوسينيمائي بالنص الروائي؟
- ما هي مرامي الراوي ومقاصده من خلال تعددية الصورة في الرواية؟ وما هي آفاق تأويلها، إذا كانت مترجمة لخلفية الكتابة(...) أسئلة كثيرة علقناها على تأويلية المدونة، عسانا نضفر لها بإجابة نقدية من خلال هذا الطّرح.

1- إنتاج النص والسياق المؤطّر:

لا يمكن لأي نص مهما كان أن يتنصل من شبكة السياقات التي تؤطره وتساهم في تأليفه، فالنص ينشئه المؤلف باختفائه وراء مقصدية تعمل في الخفاء وتوجه المعنى نحو المتلقي عبر الأساليب المختلفة التي يوظفها وهذا ما تمليه لغة الكتابة داخل أي نص، فهي لغة تمثل وعي الكاتب أو المؤلف وتمثل انعكاسا لتفكيره وتأملاته.

لقد سارت الرواية الجزائرية على الخصوص على درب مواكبة السياق والراهن على مختلف تشعباته، فعمل الروائيون على ترجمة الواقع وظروف الحياة وشبكة العلاقات الاجتماعية ضمن خطابات روائية سُخرت فيها مختلف الآليات التي تساهم في جعل لغة الخطاب لغة قومية أو خطابا قوميا، ومن هنا يكون خطاب الروائي خطابا قوميا يعرض فيه آراءه تجاه قضايا مختلفة، وهذا العرض

عادة ما يأتي ضمن ثنائية التلميح والتصريح؛ إلا أن التلميح يبقى سيِّد الموقف عامة كونه يضفي على الخطاب الروائي بصمة التخييل، ويمنح للروائي فرصة مهاجمة المحظور –المسكوت عنه- ونقده بطرق مختلفة، ومنها على سبيل التمثيل لا الحصر: السخرية، التلميح.

إن الاستعانة بهذه الترسيمة في الخطاب الروائي يجعله خطاب مقاومة، خطاب نقد ومعارضة، خطاب لاستشراف المستقبل، للتأمل في غد مختلف، وهنا يكون الخطاب بحاجة إلى ميكانيزمات متينة ودعائم مقوية لصرحه تجعله قابلا لهدم السائد وإعادة إنتاج بديل أفضل حسب ترسيمة المؤلف في خطابه، وذلك ما يسعى إلى تجسيده عبر فعل الكتابة «فتكون الكتابة ردا على الثقافات الحواضرية، وتخريب للسرديات الأوربية عن الشرق وإفريقيا، واستبدالها بأسلوب سردي جديد أكثر لعبا وأشد قوة، تشكل مكونا رئيسيا في هذه العملية»[1] فتكون الرواية صرخة الروائي في المجتمع بأسلوب يجذب القارئ –المتلقي- من أجل حثه على الاطلاع على الخطاب بكامله، وهو بذلك يعمل على تحديد نتاجه بالنسبة لقوانين الخطاب، ومنها قانون الإخبارية[♦]، من أجل إضفاء سيرورة الشرعية الذاتية على خطابه[2]. فكثيرا ما يكون العمل الابداعي مرآة مطلة على المجتمع بكل قضاياه وروافده، بحيث يصاغ فيه الواقع بأسلوب تهكمي يسعى من خلاله المبدع إلى كسر المحظور واستنطاق المسكوت عنه داخل الحياة الاجتماعية بكل روافدها، وهنا نجد الأديب عز الدين جلاوجي نفسه يقول: «إن الفن مظهر من مظاهر المجتمع ولا عجب في أن يعبر عنه، بل يمكن أن أجزم أن خلافا نلمسه لدى روائي جزائري يعيش في صحرائها، وآخر على شواطئها، وثالثا في هضابها، الفن عموما ومنه الرواية يرتبط بالإنسان وبخصوصياته الثقافية ويتأثر بالتاريخ والجغرافيا وحتى بفزياء

الإنسان[3]» وهذا ما نجد له مصطلحات لدى دارسي الرواية ومحلليها، إذ يعمدون إلى المزاوجة بين النص والمجتمع في دائرة فعل السرد، فنجد مثلا عناوين من مثل: (سردية النص/ سردية المجتمع، السرد التذكري، وضع اليقين...)وهنا تتضح تلك العلاقة بين النص والسياق الذي ينطلق منه المؤلف في فعل الكتابة.

2- الرماد الذي غسل الماء... نظرة في سرد المضمون:

كتب الأديب والروائي الجزائري عز الدين جلاوجي لقارئه في مختلف الأشكال السردية من قصة، مسرحية، رواية[♦]..ونحن بدورنا نقف عند هذا الجنس الأدبي الأخير الذي ارتاده هذا الروائي بعد مغامرة طويلة مع أشكال القصة، المسرحية؛ وما أثار انتباهنا في هذا النص الروائي هو طريقة الكتابة عنده، خاصة وأنه اعتمد تقنيات الصورة البصرية واللقطة وغيرها؛ كيف لا و هو يمتلك خلفية معرفية أسس لها انطلاقا من ممارسته الكتابة على تعدد الأشكال، وعن ذلك يقول أحمد فرشوخ: «.ورواية (الرماد الذي غسل الماء) عمل فني تجريبي يسهم في الانتقال من كتابة اللقطة والحالة والصورة الخاطفة إلى استكشاف الكلية المركبة والإشكالية المشخصة للعلاقات النثرية العميقة بين الذات والمجتمع والوجود» [4].

يأتي نص (الرماد الذي غسل الماء) عملا روائيا إشكاليا في الطرح الفكري متميزا في ارتباطه بالمتخيل الاجتماعي بالرغم من التعدد الأجناسي الذي طبعه جلاوجي على العمل، إذ أن غلاف الرواية يحمل اسم **رواية**، ومع ذلك نجد الكاتب ينعت عمله الإبداعي بأجناس أخرى داخل المتن، فيشير إلى أنه **حكاية عجيبة**، وهذا ما صرح به في الاستهلال، فيقول: "**همٌّ واحد مازال يلح علي حتى غدا لي كابوسا مرعبا...هو أن أنقل إليكَ حكاية المدينة بعد أن غادرتها..وهي حكاية عجيبة للسرد فحسب...**" [5]. كما وصفها **بالقصة** في

الحاشية الأخيرة من العمل الإبداعي، فيقول: **"عمد علماء الآثار إلى البحث عن مدينة عين الرماد فلم يجدوا لها أثرا فأجزموا أنها لا تعدو أن تكون قصة نسجت خيوطها مخيلة أحد الأدباء..."** [6]. إن هذا التداخل الأجناسي الذي طبع به جلاوجي نصه يدعو القارئ إلى التمعن الفكري في دوافع هذا التداخل، وربما يكون نابعا من فحوى الموضوع الذي تناوله في هذا العمل، فقد جعل موضوع الرواية يدور حول ثنائية **الموت والحياة**، موت اصطبغ بصورة الرماد في مدينة عين الرماد، بعد أن سادتها حياة الصفاء المتجسد في الماء. وقد صاغ صورة الموت ضمن الصورة الاستعارية التي تكررت في الرواية وهي متمثلة في (الجثة الهاربة)، فقد أدى فعل الهروب دورا بلاغيا إبلاغيا في خدمة النص، يتعلق بالتركيز على حجم الفساد والتدهور الذي طال المجتمع (مدينة عين الرماد) من طرف الحكم الفاسد، إلى درجة أن الجثث أصبحت تسرق، ناهيك عن الأحياء وما يطالهم من عنف مادي ومعنوي، وهذا ما صوره جلاوجي في إطار عقده لفعل التقابل بين الأحداث الخيرة والشريرة، بين الشخصيات الخيرة والشريرة...بين الماضي الصافي –الماء- وبين الحاضر المتكدر –الرماد- .

جعل جلاوجي قضية الجثة الهاربة الموضوع الرئيسي الذي سير أحداث الرواية، فما **(تكاد قضية الجثة الهاربة تطوى في أذهان الناس حتى تعود للنشر من جديد..واتخذتها الصحافة لعبة تلهي بها القراء، وتثير فضولهم واهتمامهم، لكن الشرطة أبدا لم تطو القضية، وراح الضابط سعدون يثيرها كل مرة بشكل جديد..يطرح فرضية جديدة، ويتعب معاونيه في البحث عن حقيقتها حتى أثار قلق كل من له علاقة بذلك..قال أحد المساعدين: - يا حضرة الضابط الحقيقة ظهرت، والمحكمة أصدرت حكمها وانتهى الأمر. –لكننا لم نجد الجثة والسر كله في الجثة..لابد أن نجد الجثة..لابد أن نجد الجثة)** [7] فقد جعل

جلاوجي قضية الجثة الهاربة الركيزة الأساسية لانبثاق مختلف المواضيع التي تشابكت مع قضية الموت وقضية اختفاء الجثة (الزواج، الحب، الخيانة، الفقر، الموت، الإدمان، الانحلال الخلقي...) فنلاحظ بأنها مواضيع تتعلق بالمجتمع وتمس الحياة الاجتماعية، انطلقت من فعل سيطر على المنطقة وهو الموت، هذا الموت الذي جعله منطلق الأحداث ومسيرها الرئيسي، والباعث على تحركات الشخصيات وأفعالها واسترجاعاتها في فعل الحكي والسرد. وقد غلب على أسلوب جلاوجي في عرض الأحداث وتواليها طابع الوصف، والذي جعله ينتقل بين المتن والحاشية –الحواشي- ، فقد بلغت الحواشي 90 حاشية موزعة على أجزاء أسفار –جمع سفر- الرواية، ليعقد بذلك سيرورة بين الماضي والحاضر، بين الماء الصافي وبين رماد الحاضر، فغالبا ما كانت الحواشي إضاءة لما أتى في المتن، وتعريفا بشخصياتها، أو وصفا لماضيها؛ لهذا فهي تمتاز بشعرية في التلقي، تجعل المتلقي يعكف على المزاوجة بين نص الحاشية ونص المتن، ليستحضر في ذهنه صورة تمثيلية لوقائع الأحداث، وهذا ما امتازت به نصوص جلاوجي، من حيث أنها خدمت لغة ايحائية مكنته من أن يحيِّن أعماله مع دائرة التلقي المعاصر، إن على مستوى القراءة أو على مستوى المشاهدة، وحجتنا هنا أن موضوع الجثة الهاربة أصبح مؤشرا لعمل سينيمائي، وهذا ما نلمحه في طريقة الوصف والسرد داخل نص الرماد الذي غسل الماء:

(وجلس عبد الله من ضجعته، وقال بحرقة كأنما كان ينتظر منها هذا الكلام.

- يا ابنة أمي لقد قسا علي هذا القدر الذي تذكرينه، وضربتان في الرأس تردي..

كل هذا الهم، وضيعت البكر، وها أمه في المشفى لا تكاد تنطق.

وسكت، وسكتت كأنما طعنها بخناجر صدئة.ورأته وهو يمد إصبعين نحيفتين إلى عينيه، لم تدر أعصر بهما همه دموعا، أم سد بهما مجرى الهم؟) [8].
وعلى طول نص الرواية سواء في المتن أو في الحواشي نجد هذه الآلية التي وظفها جلاوجي لتعطي اتساعا في أفق التلقي، بحيث تفسح المجال للمزاوجة والانتقال بين المكتوب والمرئي –إن صح القول- فهو نص مكتوب إلا أنه مرئي من خلال توظيف الذهن في عملية استحضار الوقائع قصد تأويل الصورة.

3- صورة الشخصيات وسيرورة المعنى بالتقابل:

دأب جلاوجي على رسم شخصيات الرواية بكل تفاصيلها، منتهجا سبيل التعالق الحواري مع عنوان الرواية (الرماد الذي غسل الماء) فقد بنى شخصيات الرواية وفق عالمي الرماد والماء، ذلك الرماد الذي غسل نقاء الماء فبث فيه الوسخ والدنس، كذلك حال الشخصيات التي تجاذبتها طريق الرماد وطريق الماء، مستغلا فعل الموت كمنعرج التحول من الصفاء –الماء- إلى اللاصفاء -الرماد-

تظهر تلك الشخصيات التي تشبثت بالرماد الذي جعلها تطغى وتعث فسادا في وضعيات مفصلة بلغة سردية بسيطة، حاول من خلالها تقريب الصورة إلى المتلقي، فيقول مثلا في أحد المقاطع: **(حين كانت عزيزة الجنرال تنزل الدرجات بسرعة لم تكن تأبه برغاء زوجها سالم وكثرة أسئلته لأنها كانت الساعة تغوص في تلافيف الذاكرة... تقلب صفحات الطفولة... وهي تحاول أن تحمي أمها بيديها الصغيرتين من ضربات سوط أبيها التي كانت تنزل عليها صواعق ماحقة..ولم تكن الأم تقدر على دفعها إلا بالعويل الشديد ولا تجد عزيزة ملجأ إلا حضن والدتها الجريحة، تلجأ إليه وتنام على إيقاع إجهاشها المتقطع)** [9]
فنلاحظ ذلك الانتقال الذي طرأ على شخصية عزيزة الجنرال، بفعل الماضي

الذي تستحضره في كل فعل تقوم به، وهنا يظهر الواقع النفسي الذي يتصارع مع العالم الواقعي الذي دنسه الرماد بعدما كان نقيا بصفاء الماء. ومما يلمح عل هذه الشخصية –عزيزة الجنرال- أنها مصدر الأحداث ومسيرها من جهة أنها منشئة الفعل –فعل اختفاء الجثة- فحافظت على دورها التسلطي على طول الرواية، متبعة في ذلك رسما تصويريا لشخصيتها الانتقالية من الماء إلى الرماد، أي من الطفولة التي كانت تستحضرها إلى العنف وحب السيطرة الذين تملكاها وربما الاسم الذي نعتت به –الجنرال- يدل على ارتباط شخصيتها بحب النفوذ والسيطرة، فقد جاء في الحاشية 48: **(حاولت عزيزة الجنرال لنفسها أرقى السيارات، وتغير لباسها وتسريحة شعرها وفق الموضة، وهي تمارس الرياضة مرتين في الأسبوع...)**[10] . وليس ببعيد عن عالم عزيزة الجنرال، تظهر شخصيات تتميز بطابع عزيزة الجنرال، وتنتمي إلى عالمها المثالي، بداية من مختار الدابة، الطبيب، أولادها...وهم يتحركون في دائرة أوامر الجنرال – عزيزة- وتعود أفعالهم وسلوكاتهم إلى تلقي الفعل الرئيسي منها رهبة وخيفة.

وإذا كانت عزيزة الجنرال وأتباعها تمثل الشخصية السلطوية بفعل الثراء، فإن هناك شخصيات مقابلة سيطر عليها الفعل السلبي جراء الفقر، وهنا يظهر **التقابل** الذي ميز نص جلاوجي، إذ أنه فعل تقابلي طغى في النص بداية من العنوان، تقابل بين الرماد والماء. تبدو تلك الشخصيات التي تتقابل مع الشخصية المترفة متمثلة في (مراد لعور، عمار كرموسة، سمير، خيرة راجل....) والتي تمثل الفئة التي اجتاحتها الآفات الاجتماعية، والتي تتعالق مع فعل اختفاء الجثة، كون هاجسهم يتمثل في فقدان كمية المخدرات التي كانت بحوزة المقتول – عزوز- : **(...ودخل عمار كرموسة فجأة.. شاب في الأربعين من عمره قصير القامة... يرفع صوته يطلب قهوة مرة له وأخرى حلوة لسمير...- ما الجديد يا**

سمير يا أخي؟ وفاجأه سمير وهو يخبره أن أخاه عزوز لم يعد إلى البيت... وأسرع عمار كرموسة يسأل عن الأمانة إن كانت وصلت إليه...)[11] فهي شخصيات مصورة لواقع المجتمع بما فيه من ثغرات يملؤها القارئ بعقد سيرورة بين المتن والحواشي تارة، وبين النص ككل وبين العنوان تارة أخرى، وذلك من خلال فعل التقابل الذي أكسب النص شعرية في التلقي «وتبلغ كل العناصر الشعرية أوجها عندما تتحد جمالية اللفظة مع سحر المعنى مسيجة بإيقاع منفعل عندها تفرغ الساحة للامألوف في الرماد الذي غسل الماء»[12] وعلى هذا الأساس تكون الرواية ذات شعرية بارزة في تلقي المعنى، إذ تعد «الرواية الشعرية ذروة الرواية بمعناها المطلق»[13]. ولعل ما يمتاز به أيضا نص جلاوجي في الرماد الذي غسل الماء —وفي باقي أعماله- طريقة الكتابة لديه، من حيث الصياغة اللفظية الموصلة إلى المعنى عن طريق جملة من الخصائص، قد أشرنا سابقا إلى سمة الوصف المهيمن على نص الرماد الذي غسل الماء، والذي يتعالق مع الطرح الموضوعاتي؛ وإضافة إلى الوصف نجد استثمار جلاوجي لكفاءته البلاغية وتمكنه من اللغة العربية، من حيث استعانته بالتكثيف والاقتصاد اللغوي «حيث يصبح للكلمة في هذا النوع من الكتابة قانونها الخاص وإيقاعها المتميز»[14].

وفي جهة ثالثة نلمح محنة المثقف، وتعرض جلاوجي إلى قضية المثقف والسلطة، وهذا ما جسدته شخصيات مثقفة داخل نص الرماد الذي غسل الماء، قد همشتها القوانين، كما همشتها الشخصيات السلطوية (كريم السامعي، فاتح اليحياوي...): **(لا يكاد فاتح اليحياوي ينهي تدريسه بمعهد علم الاجتماع حتى ينعزل في غرفته لا يكاد يبرحها إلا للضرورة... ولم يشأ كريم أن يطيل الحديث، فراح يطرح المشكلة مباشرة طالبا الرأي والمشورة، ولم يزد فاتح اليحياوي أن قال:- يا كريم لم تعد لي علاقة بالبشر، أنت تعرف موقفي**

منهم، **كل تصرفاتهم لا معنى لها)** فخطاب المحنة وصورت بارزه بكثرة عند المثقف الذي اختاره جلاوجي في نصه، ومن الملاحظ أن أحد الشخصيات المثقفة داخل النص قد قدم لها مهنة التعليم في قسم الاجتماع –فاتح اليحياوي- ، لكن رغم ذلك تبقى شخصية مثقفة مهمشة بفعل السلطة، وهذا ما انطبق أيضا على كريم السامعي الذي نسبت إليه تهمة القتل لإخفاء وسخ الرماد في المجتمع.

لقد برع جلاوجي في تصوير علاقة المثقف والسلطة، هذه العلاقة التي ضربت جذورها في التاريخ «إذ تميزت العلاقة بين المثقف والسلطة بتاريخ من الصراعات منذ الأزل»[15] وهي علاقة نجد لها حديث مستفيض عند أدباء ونقاد كثر، ومن بينهم الناقد الفلسطيني ادوارد سعيد♦ فقد سخرت الأقلام النقدية لوصف هذه العلاقة الإشكالية والتي جعلت بدورها جلاوجي –وغيره من الروائيين- يصوغونها في أعمال درامية تصور حجم المعاناة، ما جعل المثقف يحتج ويندد على الواقع المجحف والظلم، وهذا ما مثلته شخصية فاتح اليحياوي في نص الرماد الذي غسل الماء، فقد **(كان فاتح اليحياوي أكثر الشباب حماسة، وأكثرهم ثورة على مظاهر الانحراف الاجتماعي والسياسي، وكان يدرك جيدا أن سكان عين الرماد هم ضحية مؤامرة بين من يملكون الدينار ومن يملكون القانون... وما كادت عزيزة الجنرال تستولي على أراضي الفلاحين البسطاء، وتأخذها منهم عنوة، وما كادت تشتري شركة البناء التي تشغل مئات العمال...حتى ثار في المدينة يقود الناقمين... وحدث ما لم يكن يتوقعه..لقد تدخلت القوات العمومية وفرقت المتظاهرين... ليحاكم فاتح، ويشهد بعض المتضررين على صحة ما وجه إليه من تهم...حين زاره كريم في السجن، وقد تجلبب بالحزن العميق قال له: "التاريخ يعيد نفسه، كأني من ذرية علي، وكأن سكان عين الرماد من ذرية أهل العراق...عليها اللعنة أمة تجمعها الزرنة**

والبندير، وتفرقها العصا)[16] فهنا تظهر علاقة المثقف بالسلطة، وهي علاقة مبنية على صراع من أجل البقاء والإبقاء على الإنسانية، إلا أن السلطة وقفت حجر عثرة في وجه الشخصية المثقفة في الرواية، فكبحت آمالها وطموحاتها ومارست عليها حربا نفسية ومادية **(وكانت عزيزة الجنرال العقبة الكؤود التي تحدته واعتبرته خطرا عليها، ومازالت خلفه حتى زجت به في السجن)**[17]. يظهر صراع المثقف مع السلطة في تحدٍ من أجل الخروج من المحنة التي أرساها الرماد، فهو مثقف يسعى إلى إعادة ماء الصفاء ومسح الرماد من عين الرماد، هو مثقف متسائل عن الراهن والمأمول وعن التاريخ المزيف، وعن **الهوية** أملا في استشراف البديل **(إلى متى يستمر مسلسل الكذب والتدجيل وتزييف التاريخ والضحك على أذقان الجميع...؟وإلى متى يبيع الكتاب والأدباء أقلامهم مرتزقة للتافهين والطواغيت؟ إلى متى نخدع عيون الناس ونستخفهم حين نصنع من عجوتهم آلهة من خراء)**[18] وهذا ما دفع بفاتح اليحياوي باعتباره مثال شخصية المثقف إلى استحضار نماذج من التاريخ عن شخصيات همشت من قبل السلطة وعانت في مشوارها العلمي، وهو بمثابة تناص من عز الدين جلاوجي مع التاريخ والتراث، فقد استحضرت الشخصية المثقفة قصة موسى عليه السلام مع فرعون في عنوان فرعي وهو "الصنم": **(بذر في قلوبهم تبر المحبّة..طوق عيونهم البريئة بباقة أكمامها..**

- أنا..ابنكم..الأوفى.. و..خادمكم..الأمين..)[19]، كما أنه ذكر شخصيات أبو حيان التوحيدي(...)، وتبدو تلك العناوين التي أطلقها جلاوجي على خطابات فاتح اليحياوي مشحونة بمقصدية نقد السلطة، فهي تشير إلى جبروت السلطة وطغيانها، ومثال ذلك عناوين مثل: (الصنم، الاختراق، المنحة...).

تكمن بلاغة الصورة التي عكف جلاوجي على استحضارها في نص الرماد الذي غسل الماء في طريقة مزاوجته بين أطراف وأحداث النص (الشخصيات، الأفعال، الأماكن، الأزمنة...) فقد وظف كل ما يتعلق بالوجود من أجل نقد الوجود، نقد الواقع، مستغلا في ذلك فعل التقابل الذي طبع النص من كل الزوايا؛ وربما يكون هذا التقابل مصدره التقابل الواقعي الذي طبع علاقات البشر داخل المجتمع، ليس فقط بين إنسان وآخر، وإنما حتى بين الإنسان ونفسه، وهذا ما تبين لنا من خلال هذا النص، وذلك متجلٍ في فعل **الاسترجاع** الذي غلب على شخصيات الرواية، وهو استرجاع يحيل إلى زمن الماء –النقاء والصفاء- هروبا من زمن الرماد- الخوف، الموت، التهميش، التسلط...- .

لقد أدى فعل التقابل في نص الرماد الذي غسل الماء دورا ايحائيا في بلوغ معنى ومقاصد النص، يجعل القارئ يعكف على تخيل الشخصيات وهي في حالة القيام بالفعل، ومثل هذا الأمر لا يغيب عن أديب تميز بالتعدد الأجناسي في الكتابة، وربما كان هذا التقابل باعثا نحو الدخول إلى عالم السينما، وتجسيد الجثة الهاربة بصريا بعد أن أدركها القارئ كتابيا.

... ويبقى فعل القراءة في الأخير فعلا متحول قابل للتعدد بحسب خلفيات القارئ واختلاف سياق التلقي، ومع ذلك فإن قراءتنا لنص جلاوجي –الرماد الذي غسل الماء- مكنتنا من طرح تساؤل عن مدى تكامل النص المكتوب مع المشهد الواقعي، ولعل جلاوجي قد سعى للإجابة عن هذا التساؤل ضمنيا من خلال نوعية النص عنده، انطلاقا من سيمات العنونة لديه، فهي عنونة ضاربة بجذورها في متاهات الراهن والواقع، أحس بعمق التجربة فتمخضت في نص درامي قبل أن يكون روائيا، تفاعلت فيه الأفعال مع الشخصيات، ليمكّن

القارئ من الظفر بصورة قريبة من مجال السينما وعالم البصريات والأيقونة، كيف لا وهو كاتب متعدد الأجناس في الكتابة.

هوامش البحث:

1- ادوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، 1997، ص274.

♦- يعتبر قانون الإخبارية La loi d'informativité من ضمن القواعد التي صاغها غرايس في حديثه عن مبدأ التعاون، وذلك يدخل في قصدية التواصل بين المتكلم والمخاطَب، وذلك بتقديم المعلومات الكافية للمخاطَب.

2 -Voir : D. Maingueneau, pragmatique pour le discours littéraire, Nathan , paris, 2001, p128.

3- حوار مع الكاتب الأديب عز الدين جلاوجي، ضمن كتاب تجربة جزائرية بعيون مغربية، قراءات لتجربة عز الدين جلاوجي، تأليف ثلة من النقاد المغربيون، دار الألوان الأربعة للطباعة، ط1، 2012، ص 149، 150.

♦- عز الدين جلاوجي أديب جزائري وأستاذ الأدب العربي، صدرت له عدة أعمال أدبية، في النقد والرواية والقصة والمسرحية، وأدب الطفل، ومن بين مؤلفاته نذكر: (كتاب النص المسرحي في الأدب الجزائري، كتاب شطحات في عرس عازف الناي،... روايات: سرادق الحلم والفجيعة، الفراشات والغيلان، راس المحنة، الرماد الذي غسل الماء... في القصة: لمن تهتف الخناجر، خيوط الذاكرة... في أدب الأطفال: ظلال وحب، الحمامة الذهبية...) كما كان جلاوجي مركز اهتمام العديد من الكتاب، حيث كتبوا عنه وعن مؤلفاته، ونذكر من بينهم: (عبد الحميد هيمة في كتابه علامات في الإبداع الجزائري، عبد القادر بن سالم في كتابه مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، محمد الصالح خرفي في كتابه بين ضفتين (...) وهذا الزخم في التأليف من كلتا الجهتين يحيل إلى الحكم على هذا الأديب بالموسوعية، والتعدد في الكتابة.

4- أحمد فرشوخ، الرد بالكتابة –قراءة في رواية "الرماد الذي غسل الماء" للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي-، ضمن كتاب: تجربة جزائرية بعيون مغربية –قراءة لتجربة عز الدين جلاوجي، ص30.

5- عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ط4، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص06.
6- الرماد الذي غسل الماء، ص250.
7- الرماد الذي غسل الماء، ص232.
8- الرماد الذي غسل الماء، ص53.
9- الرماد الذي غسل الماء، ص09.
10- الرماد الذي غسل الماء، ص125.
11- الرماد الذي غسل الماء، ص28.
12- حفيظة طعام، شعرية الإيقاع في الرواية الجلاوجية، ضمن كتاب: عز الدين جلاوجي، سلطان النص، دار المعرفة للنشر، الجزائر، 2009، ص65.
13- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2000، ص105.
14- الطاهر رواينية، تضافر الشعري والأساطيري (قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد الشرقي)، تجليات الحداثة، ع3، جوان 1994، ص79.
15- عز الدين جلاوجي، سلطان النص، ص265.

◆- اهتم ادوارد سعيد بالكتابة عن جدلية المثقف والسلطة، وهو قد قدم حوارات كثيرة عبر إذاعة (بي بي سي) البريطانية سعى من خلالها إلى تسليط الضوء على حالة المثقف في المجتمعات العربية في إطار التوسع والسيطرة من طرف السلطة؛ وربما تكون ظروف المنفى هي التي دفعته للتأليف في هذه العلاقة المعقدة بين الإنسان والمؤسسة، ففي كتابه (صور المثقف) تعرض إلى صور المثقف وكيفية تواجده في المجتمع، إذ يقول في الكتاب: «...لكن تصدي المرء لهذا الخطر بمفرده أمر صعب، والأصعب حتى من ذلك هو إيجاد طريقة لتكون متماشيا مع معتقداتك، وتبقى في الوقت ذاته طليقا بما فيه الكفاية كي تنمو، أو تغيّر رأيك، أو تكتشف أمورا جديدة، أو تعيد اكتشاف ما وضعته ذات يوم جانبا، والجانب الأصعب لكونك مثقفا هو أن تمثل بعملك وتدخلاتك ما تجاهر به... لكن الوسيلة الوحيدة لتحقيق هذا الانجاز على الإطلاق تكمن في تذكير نفسك دوما بأنك أنت القادر، كمثقف على الاختيار بين أن تمثل الحقيقة بفعالية على خير ما تستطيع، وبين أن تسمح بإذعان لولي أمر أو سلطة

بتوجيهك...» ادوارد سعيد، صور المثقف –محاضرات ريث سنة 1993–، ترجمة: غسان غصن، دار النهار للنشر والتوزيع، لبنان، ص 122.

16- الرماد الذي غسل الماء، ص38 .

17- الرماد الذي غسل الماء، ص43.

18- الرماد الذي غسل الماء، ص179.

19- الرماد الذي غسل الماء، ص172.

استراتيجيات الاشتغال الرمزي في مسرحيات "التاعس والناعس"

د/ راوية يحياوي
جامعة مولود معمري - تيزي وزو

يستند عنوان مداخلتي إلى ثلاثة حقول، تختزلها مصطلحات محددة هي "الاستراتيجيات" و"الاشتغال الرمزي" ومصطلح "المسرحية".

يرتبط مصطلح "الاستراتيجيات" بالخطاب في مختلف تنوعاته، وكلما تعدّدت السياقات تعدّدت الخطابات اللغوية، وتعددت معها الاستراتيجيات، فلا يستطيع المخاطِب (بكسر الطاء) أن يقتصر في خطابه على إستراتيجية واحدة [1]، وعندما يعمد الخطاب إلى التعبير عن مقاصده وتحقيق أهدافه، لقد تتشكل تلك المقاصد مباشرة وقد تختفي، وتعمل اللغة على العلاقات التخاطبية، فيسطّر المخاطِب لتحقيق ذلك مجموعة من الخطط التي يمكننا تسميتها بالاستراتجيات [2]، ونستند في توظيف هذا المصطلح على المفاهيم التي اشتغل عليها عبد الهادي بن ظافر الشهري في كتابه استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية.

أما مصطلح "الاشتغال الرمزي" فلا نأخذه من التعريفات المختلفة للرمز وكيفية تجلّيه بقدر ما نأخذه على أنه اشتغال لغوي من نوع آخر، وفي علاقة وطيدة بالاستراتيجيات، فكلما تحركت إستراتيجية ما تغيرت طريقة الاشتغال الرمزي.

أما مصطلح "المسرحية" فنأخذه من خلال مدونة "التاعس والناعس" للكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي، والحبل السُّري الذي يربط بين الاستراتيجيات والاشتغال الرمزي ومسرحية "التاعس والناعس" هو الحركية والتنوع، فمع كل إستراتيجية من الاستراتيجيات الموظفة في المسرحية، تتغير طريقة الاشتغال الرمزي، ولبيان ذلك نعرض أولا ملخصا عن المدونة.

I- ملخص المدونة:

تتضمن المجموعة المسرحية "التاعس والناعس" ست مسرحيات هي "التاعس والناعس" و"سنفونية قابيل" و"من بلدها" و"نقمة الأرض" و"هي وهنّ" و"غنائية الحب" هي كلها مجموعة من المسرحيات القصيرة.

يطرح الكاتب من خلال مسرحية "التاعس والناعس" الصراع بين القوة العاملة التي يجسدها التاعس، وتقاعس الكسول الذي يجسّده الناعس، وكيف تخيب القوة العاملة، وتسود سلطة الناعس عندما يصبح ملكا.

ويعرض الكاتب في مسرحية "سنفونية قابيل" أحداث الموكب الجنائزي وهو يقدّم مونولوج كلّ من "الميت" و"التاجر" و"الزاني" و"العدو" و"الإمام" أثناء الموكب، ويبين الصراع الموجود بين هذه الشخصيات بعيدا عن كل القيم الأخلاقية، فتتصارع رغباتهم.

أما في مسرحية "من بلدها" فيعرض الكاتب عصمة المرأة وامتلاكها كل شيء، من خلال الحوار الذي جرى بين "هو" و"الخادم"، فكلما طلب "هو" شيئا قُوبل بالرفض، لأن كل شيء ينتمي إلى بلد المرأة، وقال له الخادم: إنه من بلدها.

وفي مسرحية "نقمة الأرض" يقدّم الكاتب سخط الأرض من آثام الإنسان، فتقرّر الانتحار، كما عرض الحوار الذي جرى بينهما (الأرض والإنسان) قبل أن ترتطم الأرض بكوكب آخر.

وفي مسرحية "هي وهنّ" عرض الكاتب قرار النّساء في أن يصبحن رجالا من خلال عمليات جراحية تغيّر مظهرهنّ، فتتحدّث الحاضرات 1- 2- 3 كل واحدة تقدّم كيف تُدين الرجال.

وفي مسرحية "غنائية الحبّ" يتحاور خمسة شباب مع فتاة تمثّل الجزائر، وشيخ وقور يمثل التاريخ، وشاعر يمثّل مفدي زكرياء إلى جانب المجموعة الصوتية التي تقدم مقاطعها الوطنية حسب المواقف. ويعرض الكاتب في هذه المسرحية نكران الشباب للتاريخ في حالة ضياع، فيصفونه بأبشع المواصفات، فتحاول الفتاة إقناعهم بعراقة أصلهم، كما يتدخّل التاريخ ليقدم حقائقه، فيندم الشباب ويعودون إلى رشدهم وتمتلئ قلوبهم بالوطنية.

عندما يكون الخطاب المسرحي هو "أفضل وسيلة تعبيرية عن أفكار وإيديولوجيات لا يحتاج فيها المؤلف إلى التصريح بها" [3] يحتاج المتلقي إلى تفتيت هذا الخطاب ليقرأ المُضْمَر.

والفرضية التي تنطلق منها هي أنّ الاشتغال الرمزي داخل المسرحية يتكاثف أو يضعف حسب المقاصد، فكلما توخى المخاطِب الإبلاغ غاب الرّمز، وكلما عمد إلى تغييب مقاصده والتسترساد التلميح، وتحركت الإستراتيجية التلميحية.

II- الاشتغال الرمزي واستثماره لاستراتيجيات متنوّعة:

إذا اعتبرنا الإستراتيجية هي الطريقة التي توصِل مقاصد المخاطِب وتساعد على إدارة دقة الخطاب [4] فإنّ الاشتغال الرّمزي يستند إليها:

1- استثمار الاشتغال الرّمزي للإستراتيجية التّلميحية:

لقد أثرت المدرسة الرّمزية الأعمال المسرحية فنيا في القرن العشرين وما بعده، فسلكت الأعمال مسلك التحرّر من تقليد الطبيعة تقليدا حرفيا، واعتمدت على استثمار الفكر والخيال وما وراء الطبيعة [5] وهذا ما نجده في مسرحيات "التاعس والناعس". من أولى الملاحظات التي ينتبه إليها قارئ هذه المسرحيات:

غياب هوية الشخصيات الاسمية فهي شخصيات تتحرك خارج أسمائها، مع أنّ الاسم هو الذي يجعل الشخصية تمتلئ وتحقق وجودها ككائن بهوية محدّدة: التاعس الناعس، الشخص، الشاب، الكهل، الشيخ، الميت، التّاجر، الزّاني، العدوّ، الإمام، هو الخادم، الإنسان، الأرض، هي، الحاضرة1، الحاضرة2، الحاضرة3، التاريخ، الشاعر. وكأنّها شخصيات مفتوحة الهوية نكرة الاسم، تمتلئ من خلال أحداث المسرحيّة، كما تمثل رموزا لعيّنات واقعيّة، ويمكننا بيان ذلك من خلال شخصيتيّ: "التاعس" و"الناعس". "فالتاعس" رمز للإنسان المجدّ، من خلال قوله: "أكبر عامل في هذه المدينة هو أنا" [6] يحلم أن يصبح ملكا عادلا: "سأملأ البلد عدلا... سأحارب الظلم وأشيع الخير والمحبة والفضيلة... سأفرغ خزائن المال وأوزعه على الرعية كلها... كلّها سأحوّل الجميع إلى جيش من..." [7] إلاّ أنّ الحياة عاكسته رغم اجتهاده، ووهبت الحظ للناعس، لذا يقول: "ما أحقر الدنيا! ما أحقر الصدق! أقضي معظم حياتي عاملا جادا وأبقى تعيسًا ويقضي هذا الحقير معظم حياته ناعسًا متطفّلا ليُنصَب ملكًا عظيمًا؟ ... عليكِ اللّعنة أيّتها الحياة..." [8] ثمّ تظهر ملامح شخصيته التي ترفض الظّلم ويتحدّى "النّاعس"الذي أصبح ملكًا، يواجهه قائلا: "قلبي يرفض ظلمك وطغيانك" [9].

تظهر شخصية "التاعس" مكتملة الملامح، لا تغير مواقفها بقيت بالملامح الايجابية من بداية المسرحيّة إلى نهايتها، وكان مصيرها جزّ الرأس. أما شخصية "النّاعس" فهي اسم على مسمّى ورمز للإنسان الكسول، الذي اختار النوم سبيلا له: "لماذا أعمل؟ لماذا أعمل؟"[10] يعيش طفيليا على حساب التّاعس، يحالفه الحظّ فيصبح ملكًا، ينشر الظلم والقتل.

ويمكننا متابعة استثمار الاشتغال الرّمزي للإستراتيجية التلميحية، التي "يعبّر بها المُرسِل عن القصد بما يغاير معنى الخطاب الحرفي، لينجز بها أكثر ممّا يقوله، إذ يتجاوز قصده مجرّد المعنى الحرفي لخطابه، فيعبّر عنه بغير ما يقف عنده اللفظ مستثمرا في ذلك عناصر السياق"[11].

عندما يصبح "النّاعس" ملكًا يشتغل الرّمز على الإستراتيجية التلميحية "فالناعس" أصبح ملكًا بفضل الغراب الذي يحطّ على رأسه، وهنا تلميح إلى الملْك الذي لا شرعية له إلاّ الاحتيال، ويستغلّ "النّاعس" سلسلة من التلميحات في قوله: "الولاء للغراب، الولاء للغراب، أقيموا للغراب في كلّ زاوية من المملكة تمثالا عظيما (...) واتخذوا من يوم تنصيبي ملكًا عليكم عيدا أسموه عيد الغراب، (...) وأعلنوا أنّي خصّصت صندوقا أسميْته صندوق الغراب يضع كل فرد من الرّعية نصف مدخوله"[12]. لو نفكّر في الوضعية الخطابية للنّاعس بعد أن أصبح مِلكاً سنَكتشف أن قوله السابق يحمل في طيّاته معاني غير مصرّح بها "حيث يسعى المؤلف في خطابه ذلك إلى جذب انتباه القارئ إلى أوضاع اجتماعية وثقافية وسياسيّة وأخلاقية ونفسيّة وأيديولوجيّة"[13]. وحين نعود إلى كيفيّة اعتلاء "النّاعس" للعرش، ندرك كيف يشتغل الخطاب على التلميح، ليعطينا جَهْل الرّعية ويقدم لنا الحياة السياسية المزرية لتلك المملكة، التي تؤمن بقرار

الغراب، كأنّ المؤلف ينبّهنا - في ذلك المشهد من المسرحية- إلى قلّة الوعي السياسي والسذاجة السائدة في طريقة تعيين الملك، نتابع هذا الحوار:

الجميع: نعوذ بالله من الطّعن في الغراب.

الشيخ: والغراب يا سيّدي هو أول حكيم علّم الإنسان ما لم يعلم.

الجميع: الولاء للغراب، الولاء للغراب.

الشيخ: وعلم الغراب لأدنى... علّم الغراب وحي من عرش الله، الغراب أول من أوحي إليه.

الجميع: الولاء للغراب، الولاء للغراب.

الشيخ: وقد اتّخذناه هادينا على مدى الحقب.

الجميع: الولاء للغراب، الولاء للغراب[14].

ينقل لنا هذا الحوار شيئًا من قناعات الرّعية الساذجة، التي لا يقولها الحوار في معناه الظاهري وإنما يقولها في دلالته المبطّنة، فهذا الحوار يلمّح إلى دلالات أخرى لا تقولها لغة الخطاب بل تلمّح إليها.

كما أنّ "الناعس" الذي هو رمز الكَسل والنوم، وَجَدَ نفسه في مملكة وكّلت خياراتها لغراب ينزل بطريقة عشوائية على الملك الجديد، فينزل عليه.

عندما يتحرك رمز "النّاعس" في صورة الملك، يستعين بالاستراتيجية التلميحية، التي يُوكلها له المؤلف بمجموعة من التشبيهات، كأن يقول: "سأمْعِن في إذلالهم وإهانتهم حتى أحوّلهم كلاباً تجوع وتهان لتتبع وتطيع"[15] وقد استوحى "الناعس" هذه الفكرة من المثل (جَوِّعْ كَلبَكْ يتبْعَكْ). فهذه الصورة تنقل لنا ظلم "الناعس" للرّعية، وكيف لا يكنّ لها أدنى اعتبار فصوّرها في "الكلاب". ويبدو أنّ الوعي المحمول في اللغة متنوّع حسب المواقف، يشير أكثر ممّا يقول، فتنفتح الدّلالات.

وفي قول الشيخ "الغراب يا سيدي هو أول حكيم علّم الإنسان ما لم يعلم (...) لقد عجز الإنسان أن يستر عورته فعلّمه الغراب (...) الغراب لا ينطق عن الهوى"[16].

تستند هذه الأقوال إلى الموروث الديني المتمثّل في قصّة قابيل، الذي قتل أخاه هابيل، فعلمه الغراب كيف يواري جثته بالتّراب. فهذا المقطع من المسرحية تختفي خلفه قصّة من قصص القرآن الكريم، حاول المؤلف أن يخصب نصّه بحمولات معرفية، وهذا دليل ثقافته المتنوعة.

أما عن موقع الرّمز، وكيف يشتغل ليوظف استراتيجياته. فيعتمد المؤلف على أن يُمركز الرّمز كعمود فقري في المشاهد، ثمّ يتحرّك حسب الأحداث ليستثمر الاستراتيجيات حسب المواقف. ففي مسرحية "التاعس والناعس" يُمركز المؤلف رمز "الناعس" كعمود فقري، ويحركه ليستغل الإستراتيجية التلميحية إلى جانب الاستراتيجيات الأخرى التي سنراها لاحقا. ومن بين الوسائل اللغوية التي استثمرها في الإستراتيجية التلميحية ألفاظ الكنايات والتشبيهات وأسلوب التهكم والتعريض الخ....

2- استثمار الاشتغال الرّمزي للإستراتيجية التوجيهية:

كثيرا ما يُعَوَّل على الخطاب المسرحي لتغيير الأفكار والمواقف الاجتماعية والفكرية، فيعمد المؤلف إلى استثمار الإستراتيجية التوجيهية خاصة عندما تتحاور شخصيتان، فتحاول الواحدة أن تقصد أولوية التوجيه لهدف معيّن "فإن الخطاب ذا الإستراتيجية التوجيهية يُعدّ ضغطا وتدخّلا، ولو بدرجات متفاوتة على المرسل إليه، وتوجهِه لفعل مستقبلي معيّن..."[17].

ففي مسرحية "التاعس والناعس" "التاعس" رمز العمل المتواصل دون جدوى، و"الناعس" رمز النّوم والمُلك الذي يأتي من التطفل. عندما يتحاور الاثنان

تظهر الاختلافات، فالأول يملك السّلطة الاجتماعية، لأنّه عامِل مثابر يعتمد على تعبه، إلاّ أنّه لا يملك السلطة الحقيقية في مملكة تؤمن أن الغراب هو الذي يقرّر في أن يهب السّلطة لمن يختار، بينما "الناعس" الطفيلي يصبح ملكا بفضل الغراب الذي ينزل على رأسه.

عندما يتحاور الاثنان - وقد أصبح "الناعس" ملكا ظالما- لا يسكت "التاعس" على ظلم صاحبه للرّعية، فيحاول توجيهه دون توظيف أسلوب الأمر والنهي يقول: "ولكن جزاء الإحسان الإحسان. وهم نصّبوك عليهم ملكًا، رفعوك مكانا عليّا لم تكن تحلم به أبدًا" فهو أسلوب خبري لكن غرضه البلاغي هو التوبيخ، يوجّه به صاحبه إلى التغيّر صوب العدالة. وفي قوله: "قلبي يرفض ظلمك وطغيانك" الغرض منه التحقير ويوجه إلى العدالة والتغيير.

وتبلغ المواجهة ذروتها عندما يقول له: "إنك مجرّد ناعس، تافه متطفّل..."[18] كأنّي به يوجّهه إلى التغيّر الجذري، ويقدّم رسالته التوجيهية الأخيرة في آخر المسرحية: "مالكم هل انقلبتْ الدنيا يا قوم؟ هل انقلبتْ الدنيا؟"[19] والغرض البلاغي هو النفي والإنكار. وحين نتأمل الجمل التوجيهية التي وظفها "التاعس" نقرأ ابتعاده عن عبارات التأدب السلبي، التي تستند على أفعال الأمر بصيغة الوجوب، كأن يقول: لا تظلم ولا تطغ في مكان ما قاله "قلبي يرفض ظلمك وطغيانِك" فهذا يقلّص خسارة المخاطَب (بفتح الطاء)، ثمّ قال: "لن أسكت عن ظلمك" كدرجة ثانية. ولكنه عندما رأى تمادى "التاعس"، واجهه بعبارة تجريحية تسبب حرجا اجتماعيا للمخاطب "الناعس" "إنك مجرّد ناعس، تافه متطفّل".

3- استثمار الاشتغال الرّمزي للإستراتيجية التضامنية:

عندما يصبح "الناعس" ملكا ويتحرك داخل المسرحية كسيّد للجميع، من المفروض أن يستثمر أكثر الإستراتيجية التوجيهية، بحكم المكانة الرّفيعة والمنصب المرموق في السلم الاجتماعي، إلاّ أنه كثيرا ما كان يلجأ إلى الإستراتيجية التضامنية رغم سلطته، ليتضح للقارئ أنّها سلطة في صورتها الكاريكاتورية السّاخرة ليست فعلية. لأنّ الإستراتيجية التضامنية تأتي لنزع الحواجز بين المخاطِب والمخاطَب فـ "من شأن الخطاب بهذه الإستراتيجية أن يساوي بين درجات أطرافه، وأن يقلّص المسافات، ويقلّل الدّرجات"[20] وقد استغلّ "الناعس" – عندما أصبح ملكا – عبارات التودد ليخاطِب بها "التاعس" كقوله له: "... يا صديقي..." إلى جانب استعماله لعبارات الالتماس "هيّا هيّا" في مكان الأمر. وكان هدف الكاتب من هذه الإستراتيجية ليس المساواة بين طرفي الحوار، وإنما إذلال الملك وإفقاده وقار السّلطة. فالناعس رمز النّوم والتطفل استطاع أن يصبح ملكًا إلاّ أنّ ملكه كان واهيًا، لا يملك مقوّمات الوجود الحق.

خلاصة القول، إن الكاتب استطاع أن يطوّع الاشتغال الرّمزي حسب مقاصده، فاستثمر مجموعة من الاستراتيجيات التي كان لها الدّور الفعّال في تنوّع ذلك الاشتغال، فلم يعد الرّمز غاية في ذاته، إنّما هو بنية نصيّة مصغرة تتحرّك في ذكاء، كما استثمرت طاقات جديدة، لتتشكل داخل النّسيج النصي بكامله.

الهوامش:

1- يراجع : عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت: 2004، المقدّمة III.

2- يراجع: المرجع نفسه، المقدمة III.

3- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر: 2003، ص 17.

4- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب المقدمة IX.

5- تسعديت أيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت: 1986، ص 60.

6- عز الدين جلاوجي، مسرحيات التاعس والناعس، دار الرّوائع للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر: دت، ص 8.

7- المصدر نفسه، ص 12.

8- المصدر نفسه، ص 24.

9- المصدر نفسه، ص 31.

10- المصدر نفسه، ص 8.

11- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 370.

12- عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص 28.

13- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر: 2003، ص 131.

14- عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص 27.

15- المصدر نفسه، ص 30.

16- المصدر نفسه، ص 27.

17- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 322.

18- المصدر نفسه، ص 31.

19- عز الدين جلاوجي، التاعس والناعس، ص 32.

20- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 257.

جلاوجي مستحضرا أدق جزيئات الواقع
- مسرحية "الأقنعة المثقوبة" أنموذجا-

أ. عزيز نعمان

- جامعة مولود معمري، تيزي وزو

تعد المسرحية أكثر الأجناس الأدبية قربا من الواقع واهتماما بالناس وأعمالهم، وأشدها تداخلا مع الحياة وراهن الإنسان وتغلغلا في بنى المجتمع وتصويرا للعلاقات الاجتماعية من الداخل، وذلكم ما يكسب النص المسرحي فعالية اجتماعية تتجلى في قالب متميز هو قالب الأدب، وسبيل الأديب المسرحي في ذلك توازنٌ، بين وعيه الفكري ووعيه الفني، يسعى دوما لتجسيده وإحلاله. وما يمنح التمثيلية فنية ويزيدها حيوية، على حد قول سيد قطب، معالجتها المشكلات المعاصرة [1] وتدقيق البحث فيها والاستقصاء، سواء كان ذلك على الصعيد الوطني أو القومي أو العالمي.

يستوقفنا استقصاء من تلك الطبيعة على صعيدٍ من مجموع تلك الأصعدة مع أديب جزائري معاصر، لا يزال إبداعه ينبض حياة ونشاطا إلى يومنا هذا. إنه عز الدين جلاوجي الذي سكنته الكتابة مذ كان طفلا صغيرا، وبلغت به ومعه نضجا فنيا ملحوظا تراوح بين القصة والرواية والمسرحية وأدب الأطفال والنقد. وما دمنا بصدد الحديث عن المسرحية فإن اهتمامنا سينصب على جلاوجي الأديب المسرحي الذي نسعى عبر مداخلتنا هذه لتسليط الضوء على بعض القضايا الاجتماعية والسياسية الموضوعة تحت مجهر الأدب في كتاب

"الأقنعة المثقوبة"(المؤلّف سنة 1993) الذي اختار له الأديب عدسة المسرح المكبرة القائمة على التشريح الدقيق واللغة المباشرة، لغة الحياة المميزة للفن المسرحي، والحاملة لبعد إصلاحي قوامه حمل الهم الإنساني الجزائري خصوصا والعربي عموما والثورة على الواقع والتنديد بالوضع المزري الذي آلت إليه الثقافة في أيامنا، وسبيل ذلك كله "كتابة حرة"، يؤكد صاحبها ما من مرة، قائمة على قناعة متشبثة بالبحث عما هو مفقود وضائع.

تصور المسرحية، عبر شخصيات متنافرة ومشاهد متتابعة، واقعا اجتماعيا مشوها مريرا تساهم الأفكار الانتهازية في تأثيثه، فتغدو لعبة النفاق السياسي ورقة رابحة ينمي بها "الحاج القرواطي"- بطل المسرحية- حلم الوصول إلى الزعامة (الوزارة) وبلوغ مآربه الشنيعة، فنراه يقول لـ "الفار" ،أحد خدمته: *"ألا تعلم أن أرباب العمل حين يشبعون من المال يجوعون السياسة"* [2]، وجوع السياسة لا يشبعه سوى الشر والإساءة. يقول متفلسفا: *"السلطة يا فار يا مكار تمنحك السيطرة على كل الناس..السلطة شهوة لا تعدلها شهوة وإن نفسي لتضطرم شوقا إليها (مغمض العينين حالما) آه حين يركع أمامي أولاد الكلب"* [3].

تحمل السياسة في السياق الذي اختاره لها الكاتب دلالة المأساة والهدم، أو بالأحرى البناء والتعمير على أنقاض الآخرين، وتلك الصورة التي عمد إلى إعادة رسمها وتزيينها بريشة الأدب وألوان الحقيقة تأكيدٌ قوي على عمق الهم الذي يتقاسمه الجزائريون في حياتهم السياسية والناتج أساسا عن تراجع القيم وميلاد عهد تبرر الغاية فيه الوسيلة عن حق وحقيقة:

"الفار: تعيش المأساة.

الحاج: (ضاحكا) وهل سعادتنا إلا في مآسي الآخرين؟ ماذا تريد أنا الحاج القرواطي؟" [4].

اتخذ جلاوجي شخصية "الحاج" عينة حية صالحة لعدسة تمثيليته وجعل لكلمة "الحاج" ذاتها دلالات لا علاقة لها بمن زار البقاع المقدسة واختار طريق التقوى، بل قلبها وشحنها بأكبر معاني الفساد، عامدا بذلك إلى "قلب واقع الحياة وإيقافه على رأسه" [5] وتشخيص الألم الذي يبدو وليد الكل ونتيجة تواطؤ أو على الأقل صمت الجميع، ولا يقل ذلك خطورة. وما دام النص راصدا للمجتمع ومتتبعا تفاصيل حياته اليومية فإنه يعيدنا في كل مرة إلى نقطة الانطلاقة التي يُعيب عليها أنها كانت ولا تزال سيئة، ولكي يقابل سكون الناس بالحركية التي يُفترض أن تتحقق على صعيد الذهنيات يبقى متتبعا للعيوب والآلام، و "هو لهذا، مضطر لأن يقتنص من حياتهم(الناس) ما هو لصيق بها وبمشاكلها، وأن يضع يده على أخطر مواطن الجروح" [6]؛ وخير وصفة يقترحها الكاتب لمداواة تلك الجروح ردع السكوت الذي جعله محور شر تدور حوله مظاهر الفساد كلها. يقول، في نهاية المسرحية، مشخصا الداء ومقترحا الدواء، على لسان "الحاج"، المنهار، الذي راح يوجه أصابع الاتهام نحو الجميع حين عوتب وحده على اختطافه "تفاحة" وتسببه في موتها ومقتل مولودها:

"الجميع منافقون.. أمة النفاق.. مجتمع النفاق.. ولما كانوا يعرفون ذلك فلماذا لم ينطقوا؟ لماذا لم يواجهوني؟ لماذا لم يصرخوا في وجهي؟(...) لماذا لم يقتلوني؟ لماذا لم يجرجروني إلى السجن؟ لماذا تركوني أطغى.. أتكبر.. أعلو.. أعلو؟ كل ابتسامة منهم تنفخني.. كل خضوع منهم ينفخني.. كل تقبيلة منهم على كتفي تنفخني.. حتى انفجرت كالضفدعة.. لماذا تنافقون؟ لماذا ترون الباطل وتسكتون؟ لماذا تصنعون المجرمين وتحيطونهم بالرعاية؟ لماذا لماذا؟" [7].

وتكتمل الصورة لما ينتقل الأديب إلى أسلوب المواجهة فيجعل المجتمع في قفص الاتهام لتبدو شخصية "الحاج" المحورية مجرد اليد التي يبطش بها ذلك المجتمع، بل ضحية من ضحاياه. يقول في الموضع نفسه من المسرحية وهو يناجي "مراد"، أعز أولاده المتوفى بسببه شر ميتة:

"حتى أنت وقد كنت أحبك(ثائرا) لست وحدي المجرم لست وحدي المجرم..أنتم أيضا كذابون.. سراقون.. أفاكون.. منافقون.. أنتم جميعا الحاج القرواطي.. الحاج واحد منكم.. الحاج جزء منكم.. الحاج فرد منكم..الحاج أنتم بذرتموه.. أنتم صنعتموه.. أنتم سيّدتموه.. أنتم ألهمتموه.. أنتم الذين تخلقون المجرم والأفاك والجبار.. أنتم.. أنتم.. كلكم الحاج القرواطي.. كلكم أنا.. وأنا واحد منكم" [8].

إن نص جلاوجي، وعلى الرغم من بساطة لغته وانخراط موضوعه في الراهن، وتلكم ميزة مسرحية بالدرجة الأولى تتيح "استخدام أكثر أنواع الدلالة بدائية" [9]، إلا أنه في آفاقه البعيدة "يضعنا أمام إبهام اللغة والحياة" [10] ويفتح المجال رحبا من العنوان، أولى عتباته، للتساؤل عن وضع لا يبدو ظرفيا يقاسيه المجتمع الجزائري- مرآة الشعوب الأخرى لاسيما العربية منها- من قاعدة الهرم إلى قمته، إذ صار الواقع الثقافي والاقتصادي والاجتماعي أكثر خضوعا للأجهزة الإدارية [11] منه لحركة المجتمع وعلاقات الناس بعضهم البعض مما أفرز ثقافة الأقنعة التي صارت بمثابة الصفقة التي تدفع الفرد إلى المغامرة بالقيم وقبول التلون والتبدل على حسب الأوضاع والظروف. ونلمس هذا المشهد بقوة في نص المسرحية إذ لا يتردد "الحاج القرواطي"، نموذج الفساد، و"الفار" و"النشناش" العاملان تحت إمرته وتأثيره، في تغيير القناع الديني، بعد أن غيروا ما من مرة الأقنعة السياسية والثقافية والإنسانية، بمجرد فوز "حزب الأصالة" على "الحزب

الوطني" في الانتخابات البلدية متصنعين كلهم الورع ومكلفين أنفسهم مشقة تغيير الصورة الخارجية عملا بنصيحة "الحاج": "*على الذكي أن يلبس لكل زمان لباسه*"[12]. لكن هذه النصيحة ستنقلب على صاحبها في النهاية وتقلب دلالات الخير والشر التي لا مكانة لها في قاموس النفاق. فهاهي معاصي "الحاج" وذنوبه وآثامه ترجع إليه صدى أفعاله في صورة فلسفية شديدة الإيحاء:

" *خيرك شر*

شرك خير

تذكر شرورك

كم ظلمت

كم رشوت

كم قتلت

كم سرقت

كم خدعت

كم كذبت

كم نافقت

كم قناعا لبست

كم..كم..كم..(يتردد الصدى)"[13].

يصيب الثقب والتلف التدريجي مجموع الأقنعة المتكدسة منبئا بسقوط القناع عن القناع سقوطا مرحليا لا يبشر في الأحوال جميعها بانكشاف وجه الفساد، وذلك من بين ما قد يوحي به العنوان باعتباره مفتاحا ونافذة و"فاتحة دلالية مهمة(...)مثيرة مستفزة خارقة لأفق المتلقي مغرية بالكشف"[14]، ويتأكد ذلك مع النص المسرحي في المقطع المذكور أعلاه الذي أراده الكاتب بداية

الطريق نحو الحقيقة التي تستوجب تحديق الأنا في مرآة "النحن" والتزام الصدق على أصعدة الحياة المختلفة والمتشعبة والمكملة لبعضها البعض لاسيما صعيد الأدب الذي يعد الأدب المسرحي فيه بوجه خاص "مؤسسة ثقافية لها رسالتها في خدمة التطور الفني والفكري والاجتماعي، أي في بناء الإنسان"[15]. ولما كان جلاوجي مؤمنا برسالة الأديب ومعترفا بعلاقة الأدب الوطيدة مع الواقع ضمن معادلة إبداع يكون فيها مرتقيا على هذا الواقع ومتعاليا عليه(فكرة التصرف في محاكاة الواقع التي أقرها أرسطو منذ القرن الرابع قبل الميلاد) فإنه يجسد في نصه المسرحي مبدأ الصدق الذي اتخذه شعارا ومبدأ عمل في كافة أعماله، بذلك صرح في واحد من لقاءاته الأخيرة:

"أسعى لأن أحقق الصدق فيما أكتب، الصدق فيما أومن به من أفكار وقيم، والصدق الفني والجمالي أيضا"[16].

ينضاف إلى مسألة استحضار الواقع وتشريحه عنصر ينم عن اقتدار الكاتب وامتلاكه نظرة ما بعدية هو عنصر الاستشراف الذي يجعل مسرحيته، المؤلَفة منذ ما يقارب عقدين من الزمن، قارئة للراهن بعمق. ولعل كل مشاهد التطرف والعنف والفساد المشخَّصة في النص والتي سعت كي تعيث في الأفكار دمارا[17] دليل على تشريح فكري أخلاقي لأمة لم تعد تحن إلى قيم ماضيها المُشرق ولا تفتأ تتجه نحو نقطة ضياعها بوتيرة متسارعة، فأخذ الشاذ موضع القاعدة وصار الناس، معظم الناس، ينقادون وراء أطماع المادة والجاه والسلطة في شتى المواضع وفي مختلف الوضعيات، وذلك مصدر قلق كبير لدى من يمتلك حسا مرهفا كالأديب: "يقلقني تهافت الإنسان عندنا على ما يملأ جيبه وبطنه، قاتلا بذلك كل حس بالفن وبالجمال، نحن لا نحسن سماع الموسيقى ولا العناية بحديقة ولا قراءة نص جميل، حوّلنا حدائقنا إلى كهوف مظلمة نتنة ننحجر فيها

كالديدان التي لا ترى"[18]، ويحس القارئ بهول وضخامة صورة الشاذ وزحفها الفظيع نحو أكثر الأماكن قداسة ومناعة في مشهد رفع "الحاج" عن السواد الأعظم من الناس أبشع أقنعة الفساد وألصقها بطباعهم:

"(...)*كم في أرض الله من أمثالي؟ أحسب أحسب يا نشناش.. أنت.. هؤلاء.. ألست تراهم؟ انظر جيدا إني أراهم في الطرقات.. في المعامل.. في المساجد.. في البيوت..*"[19].

أن يتغلغل الفساد إلى أعماق المجتمع ويطال أكبر فئاته عددا وتمثيلا معناه بلوغ أخطر مستويات الركود الفكري التي ما كان المجتمع ليبلغها لو لم يعمد صناع القرار فيه إلى تجاهل نخبة العلماء والمفكرين التي جاء ذكرها في المسرحية على سبيل الاستشراف، فنلمس المفارقة في هذا الشأن مع "الحاج القرواطي" *الذي يتهجم تارة على من لا يُقدِّر في أمثاله "قيمة العلماء الحقيقيين"*[20] ويشيد تارة أخرى بـ "*يوم كانت الدنيا بخير يوم كان الناس يقدرون العلماء ورجال الدين*"[21]. أما الطرف الأول من المفارقة- وهو معطًى راهن- فيقصد به "تعرية إرهاب أرباب المال وأرباب السياسة (المُمارَس) ضد الطبقة المثقفة والواعية والمتنورة"[22]، في حين يرمز الطرف الثاني- وهو إحدى جزيئات الماضي المنبعثة- إلى من أصبحت أفكارهم موضوع إقصاء وصاروا مغلوبين على أمرهم، وهي الفكرة الأساس التي يبدو أن جلاوجي قد رهن بها مستقبل الشعوب العربية جاعلا المخرج مخرجين: إما نحو عفونة ثقافية وفكرية واجتماعية وذلكم هو الخسران المبين؛ وإما صوب الحلم والخير والجمال وتلكم أضمن طريق نحو تغيير تكون فيه أنظمة الفكر وأجهزة الثقافة وفعاليات المجتمع طرف القيادة والطليعة. وتتوسع طريق الخير إذا ما تم إحياء الإحساس الجمالي وكُرست معه الحرية واستمرت الثورة الهادئة، وتلكم أسس أربعة

(الخير والجمال والحرية والثورة) يستبشر بها الأديب خيرا ويضعها ضمانات لما يصلح أن يكون معطيات مستقبلية صحيحة وواعدة.

إن الواقعية والحركة التي قامت عليهما لغة جلاوجي ونُسج وفقهما أسلوبه لكفيلتان لإدراج تمثيليته ضمن منطق الكتابة المسرحية ذاتها التي تجعل المرء، الكاتب والقارئ على حد سواء، "يرى نفسه- على حد تعبير نيتشه (Nietzsche)- متحولا أمام الذات، ويتصرف كما لو أنه يعيش فعلا في جسد آخر مع طبع آخر"[23]، وتلك القابلية على التحول والتحويل التي تقمصتها شخصيات النص باقتدار هي ما يساهم في استكمال صورة الكيان الاجتماعي الذي يأوي الأفراد والجماعات ويمنحها أمانا، بعيدا عن كل ألوان الإحباط السياسي وأشكال اليأس الاجتماعي استنادا إلى حلم ترسم تقاسيمه الثورة الفكرية الفنية الهادئة والهادفة وتلونه بألوان الخير والجمال. ويظل الأدب قلب ذلك الحلم وقالبه في ظل ظرف إنساني تزحف فيه المادة زحفا سريعا إلى الأمام مقابل تراجع القيم وانتكاسها. ومثل هذا الخطر المحدق بنا جميعا يعد هاجس جلاوجي المركزي الذي أكد ما من مرة أنه ماض في درب مواجهته والتنبيه إليه بجدية الأديب و إصراره.

الهوامش:

1- ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، 1995، ص 89.

2- عز الدين جلاوجي، الأقنعة المثقوبة، ط3، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص23 .

3 - م ن، ص ن.

4- م ن، ص12 .

5- ينظر: فرحان بلبل، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، منشورات الثقافة السورية، سوريا، 1984، ص 206 .

6- م ن، ص201 .

7- عز الدين جلاوجي، م س، ص81 .

8- م ن، ص85 .

9- كير إيلام، العلامات في المسرح، ترجمة سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا- مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، 1986، ص 258.

10- Umberto Eco, De la littérature, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 2003, p.13

11- ينظر: فرحان بلبل، م س، ص 206.

12- عز الدين جلاوجي، ص 50 .

13- م ن، ص ص85-86 .

14- ينظر: حوار مع عز الدين جلاوجي، حاوره بوشعيب الساوري، http://www.diwanalarab.com، 10 جانفي 2008 .

15- نعمان عاشور، عالم المسرح، دار الموقف العربي للصحافة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1985، ص 84 .

16- حوار مع الكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي... بين جميع الأجناس الأدبية لحمة قوية لأنها من مشكاة واحدة، حاورته هيام الفرشيشي، جريدة الحرية 18 فيفري 2010، http://www.ouadie.ahlamontada.com،

17- ينظر: م ن .

18- حوار مع عز الدين جلاوجي، م س.

19- عز الدين جلاوجي، ص78 .

20- م ن، ص14 .

21- م ن، ص15 .

22- ينظر: حوار مع الكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي، م س .

23- Friedrich Nietzsche, La naissance de la tragédie, Gonthier, Paris, 1964, p77

مسرحية "سالم والشيطان" بين التكامل الفني والهدف التربوي

أ.لامية دحماني
جامعة عبد الرحمن ميرة- بجاية

الكتابة لطفل أشبه بدخول متاهة جميلة، عالم محفوف بالمخاطر والصعاب، علم يتطلب مراعاة عدة اعتبارات يمكن اختزالها في البعد الفني والتربوي ومدى مناسبتها وملاءمتها للمستوى العقلي والاجتماعي للمتلقي الصغير، فالهدف من هذا الأدب تنمية خيال الطفل وإمداده بالمعارف المتنوعة وترشيد سلوكه فهو وسيلة لإشباع احتياجاته والإسهام في نمو شخصيته، كما أنّه إبداع مؤسس على خلق فني، فأدب الطفل كما يرى الباحث محمد حسين عبد اللّه" ليس صورة مصغرة أو مخففة في شروط الفن من أدب الكبار فله خصوصياته وأهدافه".

سنحاول في هذا البحث تسليط الضوء على نموذج من مسرحيات عز الدين جلاوجي: ***"سالم والشيطان"*** قصد إضاءة الجوانب المذكورة آنفا وكذا إبراز الخصائص الفنية لمسرح الطفل ومدى ملاءمتها مع البعد التربوي التعليمي. وعليه ستكون الاشكالات التي سنحاول الإجابة عنها في هذه الدراسة كالآتي:

- ما مدى الكفاءة الاقناعية في بنية الحدث؟ وهل كان قريبا من مستوى إدراك الطفل؟

- هل كان موضوع المسرحيتين متصلا باهتمامات الطفل؟ وإلى أي مدي تناسبه هذه المواعظ ؟
- وما هي الإستراتجية اللّغوية الموضوعة في هذه المسرحية وهل استطاع الكاتب الجمع بين التكامل الفني والهدف التربوي؟
- لنصل في النهاية للإحاطة بمعايير النص المسرحي الناجح.

الطفل والمسرح:

مسرح الطفل كتابة إبداعية لها قوامها وهيكلها وفلسفتها ، ولا ينبني إلاّ بوجود تخطيط شامل يراعي مستويات متعددة (الذوق، الأخلاق، الدّين، الفكر، المدرسة، البيت...) وعلى هذا يتوجب مراعاة الأدوات اللاّزمة لمخاطبة الطفل، فمن الأدوار المنوطة بمسرح الطفل تربية جيل من الأطفال والارتقاء بهم تربويا وتعليميا ، وكذا إنارة عقولهم وتوسيع مدركاتهم، كما يعمل على تهذيب ذوقهم ونفسيتهم بشكل علمي ممنهج إذ يعد "الأدب المسرحي أحد مجالات التثقيف الهامة الذي يجمع إدهاش الكلمة متعتها مع جمال الحركة ودلالتها، وفي العمل المسرحي تتضافر الجهود الإبداعية مع الجهود الحرفية وتتآزر عدّة أنشطة إنسانية ومما لا شك فيه فان النّص المسرحي أهم عناصر المسرح فلا مسرح دون نص" [1]، فلا يغيب عن ذهن كاتب المسرحية حساسية متلقي هذا الأدب وقابليته للتأثر بكل المعطيات الثقافية والتربوية المتضمنة في العمل.

والقول أنّ المسرح يلعب دورا تربويا فذلك يتجاوز تلقين الأفكار والمعلومات، إذ يعمل على تعليم الطفل أساسيات التعامل مع النّاس ويحاول إكسابه عدّة خبرات تكون زادا له في مواجهة مصاعب الحياة و"مسرح الطفل هو مسرح الحياة، مسرح اكتشاف الطفل لنفسه، وللعالم حوله، لذلك لا تقف

موضوعاته عند حد" [2] غير أنّ هذا لا يعني على الإطلاق أنّ مموضوعات مسرح الطفل مطلقة وليست مقيدة، فلا بد من مراعاة طبيعة الطفولة، إذ يجدر على الكاتب المسرحي اختيار الموضوع بعناية واستخدام الأساليب المناسبة لكل مرحلة، فالطفل ينفر من الأعمال التي تتجاوز قدراته الذهنية، ويمكن تحديد الصفات العامة للمسرح الطفل فيما يلي:

- بساطة الفكرة ووضوحها.
- استخدام لغة سهلة يفهمها الأطفال.
- اتسام أسلوب العرض بالتشويق.
- تشكيل الموضوع بحيث يكشف عن مغزى تربوي تفهمه وتتجاوب معه مستويات الأطفال. [3]

ولابد في أدب الطفل من توخي التوجيه إلى الجمال والخير والإحساس واستشعار الفضائل الإنسانية الكاملة، إلى جانب ما تستهدفه من الترفيه والمتعة النفسية، فموضوعات مسرح الطفل يجب أن تلبي ميولاتهم واحتياجاتهم و"كتابة الأدب للأطفال من الفنون الصعبة، وتتأتى الصعوبة من جوانب عدّة، من أبرزها ما يتميّز به أدب الأطفال من بساطة.ومعروف أنّ أبسط الفنون الأدبية على القارئ أصعبها على الكاتب" [4]

التطبيــق النقدي:

ملخص المسرحية:

وزّع الكاتب مسرحيته على سبعة مشاهد فرعية وكلها تخدم الموضوع العام، ألا وهو مجاهدة النفس وضرورة التعلم من أجل توفير حياة أفضل، وتتمثل الشخصية المحورية في هذا العمل في التلميذ سالم الكسول.

المشهد الأوّل: تدور أحداث المشهد الأوّل من المسرحية في البيت، إذ يصور

لنا الكاتب سلوك الولد المشاكس يتصرف تصرفا مشينا ويدخن سيجارة دون إدراك عواقب فعلتهن وفي هذا المشهد نجده يتردد قبل تناولها ويجسد لنا الكاتب التناقضات الحاصلة بين القيم ومطامع النفس في الشر والخير.

المشهد الثاني: بينما تدور أحداث المشهد الثاني في المدرسة وتصور لنا وضعية التلميذ الكسول المتهاون في دراسته.

المشهد الثالث: أمّا أحداث المشهد الثالث فتدور في الشارع وفيه نكتشف الشخصية العبثة لسالم الكسول وانصياعه لرغباته ونفسه المتهاونة إذ يمشي متمايلا ولاهيا في الشارع وهو يرمي المحفظة من زاوية إلى أخرى.

المشهد الرابع: فيما يتناول المشهد الرابع موضوع التحضير للامتحانات فقد اقتربت ولم يكن لدى سالم أي مصدر للعودة إليه إذ أنه لم يدوّن أي درس، وبعد طول تفكير (وهنا تتجلى شخصيتا الخير والشر) قرر مشاهد الفلم والعمل بالمثل القائل من نقل انتقل.

المشهد الخامس: في هذا المشهد يصور لنا الكاتب جزاء التلميذ الكسول وتمثل ذلك في علامة الصفر.

المشهد السادس: طرد سالم من المدرسة وانصدام الأب والأم جراء هذا الأمر.

المشهد السابع والأخير: يصور لنا المشهد مصير سالم بعد مرور عدّة سنوات، فقد أصبح نادما على ما فاته بعد أن أصبح يمتهن حرفة متواضعة مقارنة بأقرانه، وأدرك بعد فوات الأوان أهمية الجد والاجتهاد في بناء المستقبل.

الهيكل العام للمسرحية:

تجري أحداث المسرحية في أماكن وأزمنة متعددة إذ جسّدت المسرحية في عدة مشاهد مترابطة غير أنّ الكاتب جعل المسرحية في موضوعات متفرقة

يربطها موضوع رئيس شكل لب العمل ككل وهذا ما جعل عز الدين جلاوجي يدلي بملحوظة توجيهية للمخرج المسرحي إذ يقول في هذا الصدد: **"كما يمكن للمخرج أن يستخلص من هذه المسرحية مسرحيات قصيرة متنوعة"** [5] وبهذا يفتح المجال التأويلي على مصرعيه ويترك نص المسرح المكتوب نصا قابلا للتمدد والتقلص حسب الحاجة والهدف الذي المسطر من طرف المخرج، فقد كان البناء الشكلي والمضموني الذي ارتآه عز الكاتب للمسرحية ذو بنية فريدة إذ يتوزع العمل في سبعة مشاهد تحكي قصة الطفل الكسول ومصير المتهاون في الدراسة، إذ تعالج المسرحية ككل موضوع أهمية العلم في حياة الفرد والمجتمع.

لابد للعمل المسرحي الموجه للطفل أن يختم بخاتمة محددة ولا تترك النهاية مفتوحة لأن الطفل يطلب معنا محدد وفكرة واضحة وهذا ما يتعارض مع النهايات المفتوحة على التأويلات المختلفة وبالخاتمة يكتمل البعد الفني والذي يتبع ببعد تربوي خاص، والملاحظ أنّ عزّ الدين جلاوجي قد ختم كل المشاهد بنهاية محددة عدا المشهد الأوّل الذي نلمس فيه نهاية مفتوحة فلم يصور لنا جزاء فعلة سالم إذ انتهى المشهد باستسلام الطفل لهواه وتناوله السيجارة، فلو أتم الكاتب المشهد بمعاقبة الأب للابن لاكتمل المغزى الأخلاقي.

عناصر البناء المسرحي:

الموضـــوع:

يعد الموضوع المفتاح الأساس لتشكيل المسرحية، ووفقه يبني الكاتب الصراع والحبكة، فهو العمود الفقري للنّص المسرحي، و"هو الذي جعل من المسرحية سلاحاً في الدفاع عن الإنسان. وهو الذي ساهم في اكتساب الإنسان لا لمعارفَه فحسب، بل وانتصاراته الروحية والاجتماعية" [6] وكل مسرحية إلاّ وتنقل للطفل خطابا معيناً، ويشترط أن يكون لهذا الخطاب بعدان: بعد جمالي وآخر

تربوي معرفي، مما يمكن من تحقيق الهدف المنشود من المسرحية، يدور الموضوع العام لمسرحية "سالم والشيطان" حول العلم، إذ اعتمد الكاتب في تقديم موضوعه على شخصية كسولة ورافضة للعلم.

إنّ المتتبع للمسار السردي للمسرحية من بدايتها إلى نهايتها يدرك أنّ الكاتب قد طرح الموضوع بطريقة مشوقة إذ حاول أن يحسس الطفل بقيمة العلم وذلك بإعطاء مثال ضدي للموضوع فقد أراد أن يظهر قيمة العلم من خلال نموذج عكسي وتمثل هذا النموذج في سالم الكسول الذي ضاع مستقبله بسبب تكاسله في طلب العلم وانصياعه وراء رغبات نفسه الكسولة، وقد كانت طريقة الطرح مبسطة ومشوقة في الآن ذاته، وهذا الموضوع مناسب للطفل المتمدرس ليكون بمثابة الحافز والعنصر الذي من شأنه أن يلعب دورا تربويا، كما ربط قيمة العلم بقيم أخرى حركت أحداث المسرحية ككل مثل: الخير والشر، الضمير، الصراع الحاصل في النفس، فكل هذه القيم جاءت خادمة للموضوع العام للمسرحية.

الحكايـــة:

الحكاية في مجملها بسيطة ومستلهمة من الواقع المعاش وقريبة من المتلقي الصغير وتنطوي ضمن انشغالاته، إذ تبدأ حكاية سالم من كونه طفلا كسولا غير مبالي وصلا إلى واقع مأساوي وهو الانقطاع عن الدراسة ليصل في نهاية المطاف لتصوير مصير هذه الشخصية، غير أنّه الكاتب أدخل شخصيتين خيالتين تجسدان الصراع الحاصل في النفس وهما الخير والشر وقد وظفهما كمعادل موضوعي للفكرة التي أراد إيصالها للمتلقي ومن ذالك الموقف الخطابي في المشهد الثاني أين يحث الخير سالم على الدراسة والانتباه للدرس، بينما نجد الشر يحاول بكل الطرق تشتيت انتباهه وتوجيجه الوجهة الخاطئة:

"الشر: العب وحدك، دعك من هذا الجبان.. اسمع اكتب اسمك على الطاولة.

سالم: فكرة جيدة سأخلد اسمي على الطاولة لتقرأه كل الأجيال (يكتب بالقلم).

الشر: لا ، لا تكتب بالقلم.. اكتب بالمدور أحسن.

سالم: المدور حاد يثقب الطاولة بعمق آه ما أذكاك !

الأستاذ: اكتبوا الآن مادون على السبورة، وسنشرح الدرس.

الخير: اكتب درسك، حتى تتمكن من مراجعته.

الشر: لا إياك، الكتابة متعبة دعك منها.

سالم : ولكن مم أراجع الدروس.

الشر: من عند زملائك، دعهم يتعبون ثم تطفل عليهم.

الأستاذ: (يراقب الكراريس) لماذا لم تكتب النص ياكسول؟

سالم: لأني كسول (يقهقه)

الأستاذ: احمل أدواتك وانصرف، انصرف." [7]

هكذا إذا حاول الكاتب أن يجسد الصراع القائم في نفس الطفل الكسول ذلك أنّ "الصراع المسرحي المتقن المتصاعد هو روح المسرحية" [8] وهذا من خلال شخصيتين وهميتين وهما الخير والشر واللّتان تمثلان أكثر من ثنائية دالة ومن ذلك: الإقبال والتردد، الجد والكسل، الحقيقة والكذب، القبح والجمال...

الشخصيـات:

تعددت الشخصيات الموظفة في النص المسرحي وقد وظفها حسب ما يتطلبه الموقف الخطابي، والميزة التي طبعت هذه المسرحية هو ذاك الوصف

الدقيق الذي تصدر المسرحية إذ قدّم عزّ الدين جلاوجي وصفا من شأنه أن يساعد المخرج المسرحي في توزيع الأدوار على الشخوص المناسبة، إذ ركّز هذا الوصف على ما يخدم مضمون النص المسرحي وذلك بمراعاة الأبعاد الجسمية والاجتماعية وكذا النفسية وذلك لضمان وصول الرسالة للمتلقي. وتمثلت الشخصيات في:

"الراوي: شخصيته مرحة جذابة.

سالم الكسول: طفل في الرابعة عشر من عمره، شعر رأسه وهندامه يدلان على إهماله وتهاونه.

الخير والشر: شخصيتان وهميتان، تمثلان الخير والشر في النفس يلبسان ما يعبّر عن الصفة التي يتصف كل واحد منهما.

الأب والأم: والدا سالم الكسول.

الأستاذ: معلم سالم الكسول.

الزميل: جليس سالم الكسول في القسم." 9

وقد صنعت هذه الأشخاص الأحداث الأساسية

عناصر التشويــق:

يعد هذا العنصر من بين أهم العناصر في العمل المسرحي فلابد أن يتوفر النص على الجاذبية والتشويق، وعلى الكاتب الابتعاد قدر الإمكان عن العرض الوعظي والإرشادي، إذ من الضروري جذب انتباه الطفل للمسرحية، ومن ثم الاستمرار في قراءتها.

إنّ أوّل شيء يجب على الكاتب استثماره لبلوغ مرمى التشويق هو اختيار العنوان فلا بد على الكاتب اختيار عنوان يجذب انتباه الطفل و"اختيار العنوان يحتاج إلى إدراك لطريقة تفكير الطفل وحدود عالمه الواقعي والخيالي في المرحلة

التي يتوجه إليها الكاتب بقصته أو مسرحيته"[10] إذ يعمد الكاتب إلى استخدام تعابير مناسبة للمستوى العقلي والعاطفي للطفل.

إنّ العنوان الذي ارتآه عزّ الدين جلاوجي لمسرحيته هو "سالم والسيطان" وهو عنوان يشد انتاه الطفل ويحفزه لقراءة النص المسرحي، ضف هذا نجد عنصر المفجأة هو الآخر يلعب دورا تشويقيا ومن ذلك ما جاء في المشهد الأوّل من المسرحية أين تردد سالم في تناول السجارة والصراع الذي وصل إلى ذروته بين شخصيتي الخير والشر واللّتان تمثلان الجانب الخير والشرير في الإنسان، وفي نهاية المشهد يتفاجئ القارئ بتصرف سالم وباستسلامه لقوة الشر الكامنة فيه، وقد حرص عز الدّين جلاوجي على بث التشويق في كل المكونات: العنوان، الشخصيات، المواقف، الحوار، النهاية.

اللّغـــة:

سبق وأن قلنا آنفا أنّ المسرحية التي بين أيدينا موجهة للطفل بين تسع سنوات إلى غاية خمسة عشرة سنة على أكبر تقدير.

الحــــوار:

هو من أهم عناصر العمل المسرحي إذ يكشف عن الأحداث و "يحركها ويتصاعد بها من مجرد العرض إلى التطور إلى التأزم "العقدة" ثم الاتجاه إلى الانفراج "الحل"[11] كما يكشف عن جوهر الشخصيات ويدفع بعجلة سير الأحداث إلى الأمام، وعلى الكاتب المسرحي الناجح أن ينتبه إلى قضية في غاية من الأهمية إذ يجب أن لا يكون الحوار مجرد سرد تتباعي للأحداث إنما يجد ربه أن يجس النبض في هذه الأحداث ويبث فيها الحركية فعليه أن يبتعد كل الابتعاد عن أسلوب الوصف والأسلوب الخطابي، ذلك أنّ الحوار" فينتقل - بمنطقية وتسلسل- من نقطة إلى نقطة. وهذا النمو والتوالد هو السلاح الرئيسي

في يد الكاتب لنمو الحكاية"[12] وهذا ما لاحظناه في هذه المسرحية فقد جاء الحوار متناسقا في كل مناحيه، ومن ذلك الحوار الذي دار في نفس سالم الكسول والمتجسد في شخصيتي الخير والشر، هذا أثناء التحضير للامتحانات، في البداية يبدأ الحوار بسؤال الأب لابنه عن اقتراب الامتحانات، ونصيحة الأب لابنه بالمراجعة، ومن ثم يبحث سالم عن الدروس ولا يجد لها أثر لم يكتب إل النزر القليل مما لا يشفي الغليل، وهنا تظهر شخصية الخير مؤنبة إياه ومذكرة إياه بجزاء الكسلان، ومن ثم يعترف سالم بخطئه، لكن سرعان ما تطفو الشخصية الشريرة وتظهر موجدة لحل وهو الغش...هكذا يقرر سالم النوم ومشاهدة الفلم، وتعود شخصية الخير لتظهر ثانية ناصحة لسالم وفي هذه المرحلة نجد سالم متردد بين الإصغاء لهذا أم ذاك وبهذا الشكل يحتدم الصراع وهو صراع ولده الحوار المتنامي في المسرحية، وفي النهاية يستسلم سالم للكسل ويغط في النوم.

الأبعاد التربوية في المسرحية:

يعمل مسرح الطفل على ترسيخ القيم الإنسانية النبيلة في الطفل إذ يعنى المسرح الموجه لهذه الفئة بتربية وزرع القيم الجميلة والمفيدة في الطفل منذ نعومة أظافره فمن شأنه تربية نشئ يكون أملا للمستقبل إذ "يعد المسرح من هذا الباب جهدا تحريضيا يتجه إلى فهم الواقع والانفصال عن مفاسده والنضال ضد السكون والتخلف بهدف التغيير والتطور بحيث يكون الاهتمام بالمسرح مسؤولية اجتماعية وثقافية"[13] فالفن قادر على تغيير الحياة، ومن الاضاءات التربوية المضمنة في النص نجد :

- الإرشاد إلى السلوك السوي: ويتبدى ذلك في المشهد الأول إذ ينسى الأب سيجارته ويهم سالم إلى إشعالها وهنا يتدخل الخير ناصحا محذرا له من عواقب فعلته وهذا ما نستشفه من المقطع أدناه:

الخير: وماذا يفعل بك أبوك لو علم؟

سالم: (خائفا) آه..يجلدني بالحبل المتين حتى يسود ظهري.

الخير: لأنه لا يحب لك الهلاك.

- الحث على العمل والاجتهاد: إنّ المسرحية في مجملها تحث على العمل والاجتهاد في الدراسة ويتجلى ذلك بوضوح في الموقف الخطابي التالي:

الأستاذ: ولهذا أبنائي الطلب أنصحكم بالانتباه لدرس اليوم فإنه من أهم الدروس.. اكتبوا معي النص أولا (يكتب على السبورة).

سالم: (وهو يعبث) كل يوم درسه من أهم الدروس وأنا لا أفهم شيئا (يتثاءب) حين أدخل القسم أحس بالنعاس (يتثاءب).

الخير: ياسالم النعاس دليل الكسل والخمول.. اهتم بدروسك.

سالم: وما دخلك أنت؟

الخير: أنا الخير، وأحب لك الخير.. أحب لك النجاح.

سالم: لا أريده ابتعد عني.

الخير: انظر إلى زملائك... كلهم يتابعون الدرس إلا أنت.

وهكذا يتعلّم الطفل ويدرك أهمية الاجتهاد والتفاني في العمل.

- جزاء الكسلان: بالموازاة مع الهدف التربوي السابق نجد هدفا آخر وهو تبيان جزاء الكسلان والمتهاون في أداء واجباته المدرسية وهذا ما حمله الخطاب المتضمن في الموقف التالي:

سالم: أرجوك يا أستاذ لا تذكر نقطتي.

الأستاذ : أتخجل من نفسك أم من زملائك؟

الظاهر أنّ سالم الكسلان قد خجل من علامته السيئة ولم يرغب أن يفصح عنها الأستاذ أمام زملائه، ويواصل الأستاذ قائلا: لقد أخذت صفرا أيها الكسول، ولكن لا بأس لقد تصدقت عليك بنقطة واحدة، أنت حارس المرمى بعد أن كنت في الاحتياط (يضحك زملاؤه منه ... يدق الجرس)... وهذا الموقف يجعل الطفل المتلقي لهذا العمل المسرحي يدرك أهمية العمل وعاقبة الكسل.

- مكافأة تضحية الأباء بنجاح الأبناء: وفي المشهد السادس من المسرحية بث الكاتب بعدا تربويا في غاية من الأهمية إذ بيّن الموقف وأشعر الطفل بمدى تعب وتضحية الآباء من أجل ضمان راحة الأبناء وعلى هذا فيتوجب على الأبناء رد الجميل بالسلوك السوي والنتائج المدرسية الجيّدة وهذا ما يظهر في خطاب الراوي في بداية المشهد السادس إذ يقول مخاطبا الأطفال : "لشدة حب الوالدين لابنهما يضحيان بكل ما يملكان من مال.. ووقت.. وراحة.. حتى يوفرا له كل ما يحتاج وحتى ينجح في حياته وفي دراسته فيفرحان بذلك وتغمرهما السعادة، ولكن كم يكون حزنهما شديدا حين يصدمان بخيبة ابنهما وفشله، كيف سيكون موقف الأب والأم من فشل ابنهما سالم؟.. تابعوا.." وبعد أن شد انتباههم بدأت المسرحية في استئناف أحداثها وقد قدمت نموذجا معاكسا لما قلناه آنفا وهذا ما أدى إلى خيبة أمل لدى الأبوين فلم يكن سالم الطفل المجتهد الذي قيّم جهد والديه.

- انتصار الخير على الشر: إضافة إلى كل الأبعاد التربوية التي بثها النص المسرحي نجد هدفا عاما وشاملا ختمت به المسرحية وهو انتصار قوة الخير على قوة الشر، وبين للقارئ الصغير أنّه مهما طال الزمن وتعنّت الإنسان إلاّ أن الخير في النهاية هو الذي يطفو إلى السطح ويشرق لينير العقول، وقد تبدى

ذلك في المقطع الأخير من المسرحية سواء حين طرد سالم الشر، أو بين عبارات الراوي في الأخير إذ وضّح بأسلوب مباشر وبلغة بسيطة هذا البعد التربوي حيث قال: وأخيرا هذه أبنائي الصغار قصة سالم الكسول ونهايته التعيسة، وفي كل واحد منكم الخير والشر، والخير دائما يأخذ بأيديكم إلى ما ينفعكم لأنه صوت ضمائركم وعقولكم، والشر يدفعكم دائما إلا ما يضركم لأنه صوت نفوسكم الأمارة بالسوء وصوت الشيطان الخبيث، ونهاية الطريقين معلومة فاختاروا النهاية التي تريدون ثم لا تلوموا إلا أنفسكم لأن الجهل لا يرحم فهو أخطر من المرض والفقر وجميع آفات الدنيا وعليكم مني السلام.

يسعى المسرح من خلال البعد التربوي النهوض بشخصية الطفل وتعليمه النقد والشك النقدي ويصبح أقدر على إصدار الأحكام، غير أنّ الكاتب في أحايين كثيرة يأخذه البعد الفني أو البعد الموضوعي فيخرق العقد الضمني المبني بينه ككاتب والطفل باعتباره قارئ العمل وهذا ما لاحظناه في المشهد السادس بحيث حاول الكاتب أن يقدم نقدا اجتماعيا "فالمسرح نموذج أو محاكاة أو صورة للحياة "[14]، غير أنّه تجاهل أنّه يتوجه إلى الطفل بعمله هذا فلو كان العمل موجها للآباء لكان في الصميم غير أنّ غياب الوالدين في كل المشاهد تقريبا إلاّ ظهور الأب بصفة محتشمة وذلك في المشهد الرّابع وظهورهما فقط في المشهد السابع أي بعد طرد سالم من المدرسة وتلك الصورة المشكلة في العمل بدء من دخول الأب وطريقة مخاطبته للأم ومن ذلك:

"الأب: (يدخل غاضبا) يا رب ماذا فعلت؟ يضرب الطاولة صارخا يامرأة أين أنت؟

الأم: (تدخل عليه) اهدأ.. اهدأ ما هذه الثورة؟ تكاد أعصابك تحترق

الأب: (غاضبا) كان علي أن أمزق جسدي.. أن أكسر رأسي.

الأم: كل مرة تردد هذا الكلام، ولكن لم تفعل شيئا.

الأب: وأنت تريدين أن أكسر رأسي، وأمزق جسدي.

الأم: ما الذي أغضبك؟

الأب: ابنك هذا اللعين."[15]

وكذا طريقة رد الأم ومن ذلك:

"الأم: ما ذا تقول؟ طردوه؟ كل هذا من إهمالك، تخرج فجرا ولا تعود إلا ليلا."

الأب: (بغضب) تريدين أن أبقى معك، ثم بعد ذلك تأكلون التراب؟ أنت التي أهملتيه ولم تهتمي به (يدخل سالم الكسول) وعدت إلى البيت.. اخرج.. اخرج.. لا أحب أن أراك، لا أحب أن أراك، لست ابني ولست أباك، عشت حياتي كلها أكدح لتفرح، وأشقى لتسعد ثم أخيرا تحرمني من فرحتي التي انتظرتها سنوات طويلة اخرج ... اخرج."[16]

إنّ مثل هذه الطريقة في التعامل والتخاطب قد تجعل الطفل يبرمج برمجة أسرية مسبقة وهي برمجة في مجملها سلبية.

خاتمة:

تنبع خصوصية مسرح الطفل من خلال مراعاة الاعتبارات التربوية التي تتضافر مع الاعتبارات الفنية وهي عملية ذات بعد مزدوج، من مراعاة لشروط الفنية وكذا عدم إغفال الشروط التربوية، وهذا من منطلق خصوصية الجمهور المستهدف والغية المنشودة من ورائه، والكتابة للطفل حالة إبداعية لدي الكاتب ولن ينمو هذا النوع الأدبي إلاّ بتحفيز الأدباء لنهضة تأليفية في مسرح الطفل.

وفي الختام نرى لزاما علينا أن نؤكد على حاجتنا الشديدة إلى إجراء بحوث عن أدب الطفل عموما، نظرا لتفرده إذ يمثل وعاء ثقافيا تربويا للاتصال بالأطفال.

قائمة المصادر والمراجع:

1- إسماعيل الملحم، كيف نعتني بالطفل وأدبه، (ط1)، دار علاء الدّين، دمشق، 1993.

2- محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، (د،ط)، دار قباء، القاهرة، 2001.

3- محمد خيضر، تجريبتي مع المسرح، (د،ط)، مكتبة المصطفى الالكترونية، الكويت، أغسطس، 1992.

4- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، (دط)، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2003.

5- عزّ الدين جلاوجي، سالم والشيطان.

6- هادي نعمان لهيتي، ثقافة الأطفال، عالم المعرفة، الكويت، مارس، 1988.

1- إسماعيل الملحم، كيف نعتني بالطفل وأدبه، ص 83.

2- محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، (د، ط)، دار قباء، القاهرة، 2001، ص 56.

3- ينظر: محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، (د، ط)، دار قباء، القاهرة2001، ص 58.

4- هادي نعمان لهيتي، ثقافة الأطفال، عالم المعرفة، الكويت، مارس، 1988، ص 149.

5- عز الدين جلاوجي، سالم والشيطان، ص 04.
6- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، ص 61
7- عز الدين جلاوجي، سالم واليطان، ص ص 5، 6.
8- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، ص 42.
9- عز الدين جلاوجي، سالم والشيطان، ص 4.
10- محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، (د، ط)، دار قباء، القاهرة 2001، ص 90.
11- محمد خيضر، تجرببتي مع المسرح، مكتبة المصطفى الالكترونية، الكويت، أغسطس، 1992، ص 36.
12- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، ص 74.
13- إسماعيل الملحم، كيف نعتني بالطفل وأدبه، (ط1)، دار علاء الدّين، دمشق، 1993، ص 87.
14- فرحان بلبل، النص المسرحي، ص 37.
15- عز الدّين جلاوجي، سالم والشيطان، ص 09.
16- عز الدّين جلاوجي، سالم والشيطان، ص 09.

الاشتغال التراثي في مسرحية (غنائية أولاد عامر) الجماليات والدلالات

أ. نعيمة العقريب
جامعة مولود معمري- تيزي وزو

يعد المبدع الجزائري عز الدين جلاوجي من بين المبدعين الذين حاولوا أن يجرّبوا عدة أجناس أدبية مما أعطى تنوعا وغنى لأعماله ووسم تجربته بطابع خاص، وبالتالي جعل منها تجربة مهمة بالنسبة للإبداع الجزائري في الفترة الأخيرة تستحق الالتفات والدراسة والبحث.

وقد وقع اختيارنا على نص مسرحي من بين مؤلفات عز الدين جلاوجي ألا وهو "غنائية أولاد عامر[1]"، ولعمري إنه لأمر جميل ومهم بالنسبة للإبداع الجزائري أن نجد بعض المبدعين الشباب يهتمون وينتجون في جنس المسرحية الذي لا يزال يعاني كثيرا في الجزائر والوطن العربي بصفة عامة لأننا لا نجد الكثير من المبدعين في هذا الجنس بالمقارنة بجنس الرواية مثلا الذي اكتسح المجال ودور النشر.

وقد ارتحت فعلا وأنا ألاحظ أن مسرحية (غنائية أولاد عامر) تعد الرقم التاسع في هذه السلسلة التي يخصصها الناشر لمسرحيات المؤلف جلاوجي، وهو رقم نجده مهما، ونظن أن الخلفية المعرفية والنقدية التي يمتلكها عز الدين جلاوجي عن أبي الفنون أدت دورا مهما في هذا التوجه فقد أنجز جلاوجي دراسات عن المسرح الجزائري والعربي عموما، ويقول عز الدين جلاوجي في

إحدى حواراته: «وأول ما أنجزت نقدا هو كتابي "النص المسرحي في الأدب الجزائري" وهو عمل عرض للنص المسرحي في نشأته وتطوره وتيماته وجوانبه الفنية، وكان دافعي الأساس هو غيرتي على هذا النص الذي لم يجد اهتماما من النقد الذي أولى فنون الأدب الأخرى أهمية كبرى» [2].

ونظن أن عزوف المبدعين عن اقتحام مجال المسرح يرجع لارتباطه أساسا بالتمثيل والركح، ونحن كجزائريين ليس لدينا تقاليد في ارتياد المسارح ومشاهدة المسرحيات كما أن الفضاءات المسرحية المتوفرة غير كافية ولا تلقى العناية والتشجيع فالمسرح فن جميل يجب أن يبدأ بتلقين أبجدياته في المراحل التعليمية الأولى .ثم إن المغريات الأخرى زاحمت المسرح ورمت به جانبا كالتلفزيون والأنترنت...الخ.

التوصيف الشكلي للمسرحية:

لقد صدرت مسرحية(غنائية أولاد عامر) عن دار الروائع للنشر والتوزيع سنة 2010 في كتيب من الحجم الصغير ويبلغ عدد صفحاته الثمانون، والطبعة المعتمدة للدراسة هي الطبعة الثالثة.

من خلال اطلاعنا المبدئي على الغلاف الخارجي للمسرحية استرعى انتباهنا مجموعة من الإشارات التي تمنحنا بعض الإضاءات عن النص على اعتبار أن عتبات النص الأدبي جزء مهم من الدراسة الدلالية لهاته الأعمال فلابد من استنطاقها قبل الولوج إلى عوالم النص الداخلية، وهو الأمر الذي أدركه كل من المبدعين ودور النشر فلم يعد الغلاف أمرا هامشيا بل جزءا من العمل يمنحه الجاذبية والاهتمام. [3]

إن المسرحية تحمل الرقم 9 من ضمن مسرحيات عز الدين جلاوجي التي صدرت في هذه السلسلة التي تحمل عنوان: مسرحيات عز الدين جلاوجي، وتتوسط غلاف الكتاب لوحة تجسد سلما للنوتات أو النغمات الموسيقية وتحت اللوحة إشهار لدار النشر ويبدو فوق اللوحة العنوان بارزا ببنط أبيض عريض، وقد جاء العنوان واللوحة في خلفية زرقاء متدرجة .

العنوان/ النص:

إنّ أهم ما يجذبنا في النص هو العنوان لأننا من خلاله نستطيع أن نقترب من مضامين النص ونتلمس حركة معانيه، فالعنوان تكثيف للنص يبوح أكثر مما يقول ويوحي أكثر مما يكشف لأنه اختزال مكثف للنص بصورة مباشرة أو مجازية.فكلنا «يعرف أن للعنوان وظيفة انتظارية أو إخبارية تدلنا بشيء من العموميات عن الداخل وعن المحتوى أو التوجه الذي سار عليه الكاتب فهو يلخص العمل بطريقة أو أخرى» [4].

يتكون عنوان المسرحية من ثلاث كلمات (غنائية أولاد عامر)، والغنائية مشتقة من الغناء المرتبط بالتعبير عن الخوالج والذاتية، وكذلك الشعر الغنائي المرتبط بالوجدان والعاطفة لدى الذات الشاعرة كما يرتبط بالملحمة باعتبارها جنسا يتغنى بالقومية.

النص إذن غنائية منسوبة إلى فئة معينة هي أولاد عامر باعتبارهم منتجوا هذه الغنائية للتعبير عن هويتهم وتميزهم وتمجيد مآثرهم وبطولاتهم وتاريخهم. وكذلك ترتبط الغنائية بالفعل والحركة والرقص الذي يوحي إلى حركية البطل العامل في المسرحية في التحرك والمغامرة والصراع الذي سيخوضه ضد الأعداء.

والغنائية مرتبطة أيضا بفن الشعر على أساس أن الغناء مرتبط بالألحان والموسيقى والإيقاع. وهذا ما تعكسه لوحة الغلاف التي تجسد سلما موسيقيا بنغماته المتنوعة، أما أولاد عامر فهم امتداد للجد عامر وتواصل في تجسيد الأصالة والقيم التي يدافع عنها ويتغنى بها وهو الأمر الذي يعبر عنه الراوي في المسرحية: "

كي نوار العطيل

كي خضرة القصيل

كي لحمام اللي ارفرف ويميل

انزرع عامر وأولادو لحرار

مئات وألاف كثار

وعمروذا الأرض بعرقهم الجاري

وابدمهم احمر قاني" [5]

فقيم النخوة والشهامة والتضحية والثبات عند الشدائد ونشدان الحرية يتم توارثها حفاظا على الشرف الرفيع الذي لن يسلم حتى يراق على جوانبه الدم على رأي المتنبي، ويواصل الراوي في المسرحية قائلا:

وعزة ردت كل طماع

ونيف ورجولة ماتتباع

حمات لبلاد في كل الأحوال

من سر عديا كي لغوال

وكتب التاريخ بماء الذهب

بطولة رجال مارضا والغصب

وعلامة مليانين فهامة

محاو الجهل واظلامه "

إذا هناك علاقة قوية رابطة بين الغنائية وأولاد عامر في نص المسرحية، وجاء العنوان مكرسا لتلك العلاقة التي أرادها أن تبقى مستمرة:

وهاهم ياحضار

اولاد عامر لحرار

مازالوا كي السبوعة في الميدان

يحميو عز سطيف زينة البلدان

وزغرتوا يا العمريات

زغرتوا يازينة لبنات"

فأولاد عامر لحرار جدود السطايفية نموذج للإباء وفي الوقت نفسه قطعة من الوطن الكبير (الجزائر) الذي امتزج فبه الدم العربى الهلالي بالدم الأمازيغي الذي يتجسد في زواج عامر الهلالي بعلجية حفيدة الكاهنة:

علجية زينة الزين

حليلة لعامر..قولوا أمين...

....

ليد في ليد

كبير ووليد

نقيم في سهولنا والبيد

حصون ماتزول ما تميد

وعروش راياتها فالسما ما تبيد

خليونا نقيموا لفراح"

إن السلم الموسيقي دعوة لعزف النغم ذاته والسير على الدرب نفسه بنفس الإباء والتضحية، وعدم الحيد عن هذا النغم مهما حدث حتى تأتي الأنغام

منسجمة متوازنة والإيقاع شجيا عذبا لا يسوده نشاز أو خلل يفسد اللحن، إذن هي دعوة لعزف السمفونية المجيدة التي عزفها الأجداد والسير على الطريق نفسه بانطلاق وثقة وهو الأمر الذي نؤوله من الخلفية الزرقاء لواجهة الغلاف، فاللون الأزرق لون السماء يرمز للبحر والفضاء الممتد كما أنه رمز الهدوء والسكينة والخلود ويوحي بالثقة والأمان [6].

إذن هناك توجه نحو الأفق والمستقبل تجسدها الفضاءات المفتوحة في المسرحية من صحراء وغابة...فهي فضاءات للحركة والانطلاق تخشى الانغلاق والتقوقع على نفسها.

وفي الصفحة 4 نجد معلومات إضافية منها البريد الإلكتروني للمؤلف ونوع النص حيث جنس النص على أنه مسرحية، وللمؤشر التجنيسي دور مهم لأنه يحدد جنس النص ضمن مجموعة من الأجناس الأخرى ويهيئ المتلقي لأفق انتظار معين، لأن الجنس يوّجه قراءة المتلقي وجهة معينة فتلقي الرواية ليس مثل تلقي الشعر...الخ

وقد وعت دار النشر أهمية التواصل بين القارئ والمبدع فهناك استثمار للوسائط الحديثة لزيادة التفاعل بين المبدع والمتلقي.

ويواصل في الصفحة 6 إيراد بعض الملاحظات حيث يبدوأن المسرحية صيغت للتمثيل فهي عبارة عن سيناريو فيه مجموعة من التفاصيل منها:

- المقاطع الغنائية يجب أن تكون من التراث المحلي
- الاستعراضات الراقصة يجب أن تكون رقصات شعبية فردية وجماعية.
- الموسيقى يجب أن يكون أغلبها محليا تراثها

فالمسرح في الأساس هو كلمة وفعل معا لأنه أيضا تمثيل وإخراج وحركة وديكور ولوازم ركحية ولكن في البداية لابد أن يكون هناك نص مسرحي. ومسرحية (غنائية أولاد عامر) قد مثلت على ركح مسرح سطيف بتموين من دار الثقافة .

من خلال الملاحظات السابقة الذكر نلاحظ ربطا للمسرحية بالتراث سواء أكان غناء أم رقصا أم موسيقى، وفي هذا التراث إعادة تواصل مع الماضي وتوظيف للحظاته المشرقة باعتباره جزءا منا ثم «إن حاضرنا مهزوم وماضينا فيه الكثير من الانتصارات نلتجئ إليها كلما ضاقت بنا الدنيا وحاصرتنا الهزائم المتتالية [7]»

فهذا التراث معين روحي وملجأ لتحقيق التوازن الشخصي والإحساس بالانسجام في عالم كثرت فيه الهزات والهزائم.

<u>استحضار التراث الشعبي:</u>

سنحاول أن نستنكه النص المسرحي (غنائية أولاد عامر) وتركيز الضوء على الاشتغال التراثي والتاريخي في هذا النص وجماليات هندسة السرد الموظفة والتقنيات المستخدمة بالإضافة إلى خصوصية اللغة العامية الراقية التي أبدعت بها هذه المسرحية الغنائية.

يستحضر عز الدين جلاوجي أجواء التراث الشعبي حيث يستلهم من السير الشعبية وخاصة الهلالية منها الشخصيات وكارزمياتها والبطولات فيحاول أن يؤسس لإبداعه انطلاقا من تراثنا وقيمنا الجمالية ليبرز الأبعاد السياسية والرمزية والتاريخية .

في المسرحية اشتغال ورؤية جديدة فيها وعي بالتراث مما وسم النص بغنى ودلالات مما يستلزم على القارئ أن يتسلح بزاد معرفي وثقافي يسعفه في فك الرموز لان للخلفيات دور بارز في إنتاجية النص، وللقارئ دور مهم في إنتاج المعنى.

يدخل جلاوجي في تفاعل وتحاور مع السيرة الهلالية حيث تبرز شخوص السيرة في المسرحية (الجازية، خليفة، الشيخ غانم) باعتبارها نماذج بشرية استثمرت لنقل وجهة نظر المبدع، فالسيرة الهلالية غنائية بني هلال تحكي بطولاتهم وإنجازاتهم أما تغريبتهم فتجسد تزاوجهم واختلاطهم بالأمازيغ في المغرب العربي وانصهارهم معا في بوتقة واحدة.

تظهر شخصية الجازية في المسرحية محملة بإرث تراثي يمثل الجمال والشجاعة والحكمة، وكم تعلقنا في تراثنا بهذه الشخصية باعتبارها رمزا للجمال والتحرر وكم تماهينا مع أبي زيد الهلالي وخليفة الزناتي كل يدافع عن قومه ومبادئه، أبو زيد رمز القوة والشباب والرغبة في تحقيق الأفضل أما خليفة الزناتي فرغم تقدم السن يدافع عن الحمى والأرض في وجه الدخيل حتى وإن كان ابن عم جاء مغتصبا [8] .

وهي القيم ذاتها التي يجسدها عامر في المسرحية حامي الحمى الذي ينشد الخير والفضيلة والحب ويقف مع قومه في كل الأوقات الصعبة كما نجد في المسرحية تثمينا لقيم الإباء والنخوة التي لا ثمن لها لأنها هي التي تمنح الخلود والتواصل والتجدد لأبناء الوطن وترسم طريق المستقبل والأمل أمامهم.

وحتى بالنسبة لفضاء المسرحية فقد أحالنا إلى فضاء الصحراء الواسع إلى أجدادنا البدو الرحل في حلهم وترحالهم المتواصل.

تمتد المسرحية في ثمانية مشاهد استعمل فيها لغة عامية حاول من خلالها أن يعود إلى المنابع التاريخية الشعبية وإبراز عناصر قوتها، فاستثمر اللغة الشعبية

وحاول محاورة التراث باعتباره رافدا مهما من روافد ثقافتنا ومكون أساسي من مكونات هويتنا التي لا تنحصر فقط في الثقافة العالمة، فالنص الشعبي يختزن أحلام الشعب وجروحه وآماله وفي الوقت نفسه إبراز للواقع المحلي بعاداته وتقاليده .

<u>العجائبي والأسطوري</u>: مع افتتاحية المشهد الأول من المسرحية نلاحظ بروز لغة الحلم والأسطورة المحملة بالدلالات والرموز حيث يتشكل الواقع تشكلا أسطوريا، ونتلمس هذا الخيال مع بداية المسرحية حيث يقول جلاوجي على لسان الراوي:

واختالفت لقوال...
بين عالم وجهال
بين اصحيح ومعلال
قالوا من الشمس جاو وبانوا
كي نجوم السما لمعوا وضوّاو
قالوا قطعوا صحرا قاسية بنارها تكواو
قالوا من ساقية حمرا ساروا وعلاّو

حيث أضفى الراوي طابعا خياليا يرتبط بالأسطورة على هؤلاء القوم الذين ارتبط ظهورهم بالشمس والنجوم والصحراء والماء.

يوظف جلاوجي شخصية الراوي القوال أو المداح الشعبي الذي ينتشر في الأسواق والساحات يقص المغازي والحكايات وينشد القصائد الشعرية فيتحلق الناس من حوله لأنهم يستميلهم بلغته الشعرية الجميلة الزاخرة بالأوزان والأسجاع والأمثال حيث ينقل المستمعين من عالم الواقع إلى عالم خيالي سحري عجيب :

هم رجال ابطال

بقوالهم وبلفعال

صلوا على خير العالمين

وهاكم قصتهم ياسامعين

قصة غريبة تسمعوها في ذا الليل

استثمر المبدع طقوس رواية الحكايات العجيبة التي لا تروى إلا ليلا لأن هناك أسطورة في تراثنا الشعبي تقول بأن من يروي الحكايات في النهار يصاب بالقرع .

ومن الخوارق أيضا الإشارات الواردة لميلاد البطل الذي لم يكن حدثا عاديا بل ارتبط بمجموعة من الخوارق والبطل هنا هو القبيلة كلها وتجسد هذه البطولة الجماعية في نص المسرحية على لسان الشيخ غانم:

كلنا عامر ياغلطان

تاريخنا مالحقوا نسيان

انتصاراتنا ظاهرة للعيان

ترويها الحكما والصبيان

من يوم اخرجنا من عش الامان

وغامرنا في هذا البلدان

صحرة العرب شاهدة علينا بالدليل

وأرض الشام ومياه النيل

وبلاد المغرب العربي الكبير

الموت ولا حياة العار

الموت ولا حياة العار

تتدخل شخصية القوال أو الحكواتي الشعبي لتوجيه السرد الذي يستبق أحيانا الأحداث فيه ويطعمه أحيانا بجملة من الحكم والأمثال الشعبية وخاصة رباعيات المجذوب التي تبدو واضحة للعيان مثلا يقول على لسان الشيخ غانم:

إيه ياالدنيا الغدارة

كسرتيني من ذراعي

ذليت من كان بوه صياد

وطلّعت من كان بوه راعي

أو في الصفحة 14 من نص المسرحية:

سور الرمل ما يعلى ساسو

لغريب لابد يرجع لناسو

ولا ننسى أن جلاوجي سبق له وأن نشر كتابا عن الأمثال الشعبية الجزائرية فهو متشبع بهذه الثقافة الشعبية الغنية بجميع أشكالها المادية واللامادية ولهذا نجده يوظف الغناء والموسيقى والرقص في المسرح بالإضافة إلى الشعر لأن المسرح احتفال وفرجة وليس حوارا فقط حيث حاول المزج بين عدة عناصر وأجناس كما كسّر المقاييس المعيارية المرتبطة بالسياق الثقافي فوظف اللغة العامية في هذه المسرحية لأنها لغة تبدع واقعها وتخلق عالمها فأخرجها بذلك من الابتذال ليجعل منها وسيلة إبداعية جمالية انفتحت على الواقع الشعبي وثقافته وقيمه المنغرسة من أجيال وأجيال، فحققت هذه اللغة في النهاية اللذة والمتعة للقارئ.

نقول في الأخير إن سحر المسرح وجمالياته تكمن في كونه يتجسد في كائنات وأصوات وممثلين ولا يقتصر على كونه نصا فقط، وهذا السحر

يعطيه قدرة على الإبداع والتجدد، وقد ارتبط المسرح كثيرا بمختلف أنواعه وتحول هذا التراث مع المبدعين إلى طاقة خلاّقة تبعث الوحي والإلهام والحيوية.

فالمسرح اليوناني ولد من التراث مع عمالقته (سوفكليس واسخليوس ويوريبيديس). وهكذا فإن التراث الشعبي يبقى منطلقا مهما للإبداع ولابد من إعادة الاعتبار له وحمايته من التشويه والتهميش مقابل العناية الفائقة بتراث السلطة الممسكة بزمام السياسة والثقافة.

الهوامش

1- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، دار الروائع للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر 2010.

2- حوار مع الكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي أعدته: هيام الفرشيشي في مجلة أدب وفن(www.adabfan.com) يوم 14/ 2012/03، على الساعة 40: 18.

3- أولى الكثير من الدارسين الغربيين الاهتمام بمحيط النص منهم الناقد الفرنسي جيرار جينات في كتابيه عتبات والتطريس.

G.Genette , Seuils ; Seuils, Paris1987

G.Genette ; Palimpsestes ; Seuils, Paris1982.

4- محمد عبازة، مقاربات للمسرح التراثي، دار سحر للنشر، تونس 1999 ، ص39.

5- غنائية أولاد عامر، ص75.

6- 20-05-2012 www.alsaher.net/ الساعة: 30: 15

7- محمد عبازة، مقاربات للمسرح التراثي، ص18.

8- محمد غبازة، المرجع نفسه، ص 20.

تجلّيات السّخرية في "مسرحية التّاعس والنّاعس لعز الدّين جلاوجي"

أسامية مشتوب
جامعة مولود معمري- تيزي وزو

مقدّمة:

المسرح فنّ تمثيليّ تؤدّيه مجموعة من الممثّلين أمام الجمهور أو المشاهدين بصفة عامّة، وذلك باستخدام أداءات صوتية كلامية وحركية تؤدّى على خشبة المسرح لتجسّد نصّا إبداعيا مكتوبا يعمد الكاتب لخلقه في شكل فنيّ راقٍ، وذلك انطلاقا من الواقع الحقيقي المعاش بتحدّياته وتناقضاته.

وقد كانت السّخرية من بين أهمّ الأساليب الفنّية البارزة والمتميّزة في الخطاب المسرحي الجزائري الحديث والمعاصر، يحاول الكاتب من خلالها تصوير البيئة العامّة للمجتمع الجزائري بتسليط الضّوء على جميع مناحي الحياة الإجتماعية والسّياسية والثّقافية والاقتصادية سعيا منه للإحاطة بمشاكل الحياة والتّعبير عن هموم الجزائريين بصفة عامّة. وفي هذا الإطار ارتأينا أن نختار من الإبداع المسرحي الجزائري مسرحية **التّاعس والنّاعس**[*] للكاتب الجزائري **عز الدّين جلاوجي** كنموذج سنحاول من خلاله استظهار العناصر الفنّية المكوّنة للخطاب السّاخر في المسرح الجزائري بصفة عامّة وإعطاء الأدب الجزائري حقّه من الدّراسة والتّحليل مع الكشف عن خصائصه الفنّية ضمن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، لكنّ ذلك يفرض علينا الوقوف عند مصطلح السّخرية لنضبط مفهومها ودلالاتها في الخطاب الأدبي والإبداعي بصفة عامّة، يعرّفها ابن منظور

قائلا: «**سَخِرَ منه وبه سَخْرًا وسَخَرًا ومَسْخَرًا وسُخْرًا بالضمّ، وسُخْرَةً وسِخْرِيًّا وسُخْرِيَةً : هزئ به(...) يقال: سَخِرْتُ منه، ولا يقال: سَخِرْتُ به. قال تعالى: لا يَسْخَرْ قوم من قوم(...) وفي الحديث: أَتَسْخَرُ منّي(...) أي أتستهزئ بي. السُّخْرَةُ: الضُّحْكَةُ، ورجل سُخَرَةٌ: يَسْخَرُ من النّاس(...) وسُخْرَةٌ: يُسْخَرُ منه، كذلك سُخْرِيٌّ وسُخْرِيَّةٌ. والسُّخْرَةُ: ما تَسَخَّرْتَ من دابّة أو خادم بلا أجرٍ ولا ثمن ويقال: سَخَّرْتَهُ(...) أي قهرتَهُ وذلّلتَه. قال اللّه تعالى: وسَخَّرَ لكم الشّمس والقمر. أي ذلّلهما(...) سَخَرَتِ السّفينة: أطاعت وجرت وطاب لها السّير. واللّه سخّرها تسخيرا والتّسخير: التّذليل وكلّ ما ذلّ أوِ انقاد أو تهيّأ لك على ما تريد فقد سُخِّرَ لك**»[1] نستطيع القول ومن خلال الدّلالة المعجميّة لكلمة **سخرية**" إنّها تعني القهر والتّذليل وإخضاع الآخر، فهي مرادفة للشّعور بالأفضلية والنّظر للآخر نظرة دونية، **الإمام الجوهري** كذلك جمع معنى السّخرية **بالهزء والتّذليل**[2] خاصّة وأنّهما وردتا معا في عدّة مواضع من القرآن الكريم نذكر قوله تعالى(**ولقد استُهزئ برسلٍ من قبلك فحاق بالّذين سخروا منهم ما كانوا به يستهزئونَ**) (سورة الأنعام، آ 10) وكونُها مصدرا لانفعال الضّحك جعلها تُصنَّف ضمن أساليب الفكاهة كالهزل والطّرفة والنّكتة، كما أنّها ونظرا لما تتميّز به من لذاعة وتجريح فقد كانت منبوذة ومرفوضة لكنّ هذا لا يمنع كونها تدلّ على الطّرافة وخفّة الظلّ «فالإنسان الّذي لا يتوفّر في شخصه جانب الإضحاك والخفّة يوصف بالثّقل والعبوس»[3] كذلك تدلّ على سعة المستوى الثّقافي للسّاخر الّذي «يعتمد وسائط متعدّدة بعيدة الدّلالة موازنا بين العناصر اللّسانية والوجدانية إلى حدود الالتباس»[4] فالسّخرية وإنِ ارتبطت دلالاتها بالهزء والتّحقير إلاّ أنّ إتقانها يستدعي ذكاءً وفطنةً شديدين لا يتوفّران في أيّ كان لذلك يعتبرها شوبنهاور Schopenhauer «بعدا كبيرا بين المثالية والواقع(...) فلا يمكن لجميع النّاس

أن يكونوا ساخرين، وإلاّ فقدت جودتها»[5] وعلى هذا يمكننا القول أنّ السّخرية فنّ قائم بذاته يختصّ في تأليفه بجماعة معيّنة من النّاس.

حاول دارسو الأدب تأكيد الطّبيعة الأدبية للسّخرية بغضّ النّظر عن أصولها الفلسفيّة وكذا ارتباطها بالعلوم الإنسانية الأخرى(نفسية، إجتماعية...) وذلك باعتبارها فنّا من فنون القول، حيث أكّد بيدا أليمان Bida allimane أنّه يجب «التّفريق بجلاء وبصورة نهائية بين السّخرية كمبدإ فلسفيّ والسّخرية كظاهرة من ظواهر الأسلوب الأدبي»[6] أي بالتّركيز على مكوّناتها اللّسانية والسّيميائية وكذا بعديها الدّلالي والإقناعي في النصّ الأدبي، لذلك يمكن حصرها في مكوّنين اثنين:

- «**مكوّن انفعالي** يتجلّى في الإستخفاف المشتمل على الضّحك أو الرّغبة فيه وعلى الإستهجان أو مجرّد الإحساس بالمفارقة.

- **مكوّن لساني بنائي:** يتجسّد من خلال المفارقة الدّلالية وما يترتّب عنها من غموض والتباس»[7] معنى ذلك أنّ منطق السّخرية يقوم أساسا على الإحساس بمفارقة دلالية يشكّلها تقاطع بنية ضدّية بين المعنى الظّاهر والمعنى المُلتبَس والّذي يؤدّي لانفعال الضّحك أو الرّغبة فيه.

تتألّف مسرحية التّاعس والنّاعس من ثلاث مشاهد أساسية:

- الرّغبة في الحكم.
- الرّحيل إلى المدينة.
- في قصر الملك.

يتحدّد الفاعل الأوّل في هذه المسرحية من خلال شخصية التّاعس الّذي يعيش حياة صعبة يملؤها الشّقاء والتّعاسة والمعاناة، ما ولّد لديه رغبة جامحة في تغيير واقعه وتحسين وضعه بالعمل والإصرار على النّجاح، نجد ذلك في قوله

«أؤمن أنّ الإنسان بعمله يستطيع أن يغيّر واقعه، وسأغيّر واقعي سأصنعه بعرق الجبين... نحن الّذين نكتب أقدارنا»[8] ليتحول بذلك إلى فاعل منفّذ يسعى لتحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة الّذي يتمثّل في محاولته تحسين وضعه وحياته والّذي سيتحوّل فيما بعد إلى موضوع جهة يحقق له علاقة الوصل مع موضوع القيمة الأكبر: تغيير الواقع وتطويره، ممتلكا بذلك عناصر الكفاءة المتمثّلة في عنصر إرادة الفعل الّذي تجسّده رغبته الشّديدة في التّغيير وإيمانه بإمكانية حدوث ذلك، وعنصر واجب الفعل الّذي يجسّده إدراكه لضرورة تغيير الواقع الرّاهن وتحسينه من أجل غدٍ أفضل، أمّا معرفة الفعل فتتجسّد في عمله المتواصل الّذي يؤدّيه بجدّ ونشاط باعتباره المساند الأكبر الّذي سيضمن له نجاح فعل الإنجاز، لكنّ غياب عنصر قدرة الفعل لديه حال دون تحقيق ذلك، كما في قوله «تعبت... كرهت... ألست بشرا... أكبر عامل في هذه المدينة هو أنا»[9] فتعطّلت عملية الإنجاز بذلك وصار تحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة أمرا مؤجّلا بالنّسبة إليه، لكنّ صديقه النّاعس يتدخّل فيقترح عليه وسيلة أخرى يراها الأنجع لتحقيق ما يريد بحيث يقنعه بالتّوقّف عن العمل والخلود للرّاحة ممارسا بذلك فعلا إغرائيا ساخرا "يمكن أن يُقابل بالرّفض أو القبول"[10] فالحياة السّعيدة بالنّسبة إليه لا تحتاج من الإنسان أن يرهق نفسه أو يَتعب لنيلها، وما عليه سوى النّوم والرّاحة وذلك في قوله «...دعك من هذا التعب... أنت ترهق نفسك كثيرا وتجدّ في العمل أكثر من أيّ إنسان آخر... لماذا تعمل؟ استرحِ الآن»[11] وهو موقف ساخر يكشف لنا نظرة النّاعس للحياة القائمة على النّوم والكسل والّتي تنافي نظرة النّاعس القائمة على الجدّ والنّشاط والعمل المتواصل، والحقيقة أنّ النّاعس لم يكن لينعم بهذه الحياة لولا وجود النّاعس إلى جانبه كما في المقطع الآتي:

"النّاعس: كيف أحصل على غذائي وكسائي؟
أحصل على طعامي وكسائي وأنا نائم
التاعس: صدقت. نائم مِلأ جفونك.... ولكن....
الناعس: أنا لم أَمت جوعا منذ ولدت
التاعس: لأنك تأكل من جهدي أيّها الغبيّ..."[12] وعليه، فالنّاعس يقترح الإقتراح نفسه على التاعس قائلا «...ما عليك إلاّ أن تستريح... تخلد للرّاحة التّامة... وسيسوق اللّه لك تاعسا ليخدمك»[13] أكثر من ذلك، فطموح النّاعس لم يتوقّف عند هذا الحدّ بل صار يحلم ويتمنى أن يصبح ملكا، فأقنع التّاعس بفكرته هذه وصار بدوره يحلم بنفس الأمنية لينتقل بذلك إلى محور علاقة أخرى تربطه بموضوع القيمة الجديد: المُلك لينمو فعل السّخرية ويتطوّر في هذا الإطار بداية من طبيعة الحلم والرغبة في تحقيقه، حيث امتلك الفاعلان المنفّذان (التّاعس والنّاعس) عناصر الكفاءة إرادة الفعل الّذي يتمثّل في رغبتهما بمنصب الحاكم وإيمانهما بذلك[14] أمّا عنصر واجب الفعل فيتحدّد في مجموع الآمال الّتي وضعها كلّ منهما في هذه الأمنية، فالتّاعس كان يحلم بنشر العدل بين الرّعية كما في قوله: «شعبي العزيز، سأملأ البلد عدلا... سأحارب الظّلم وأشيع الخير والمحبّة والفضيلة، سأفرغ خزائن المال وأوزّعه على الرّعية كلّها... كلّها.. سأحوّل الجميع إلى جيش من....»[15] أمّا النّاعس فقد تمنّى إنشاء مملكة تشجّع على الرّاحة والنّوم والكسل، في حين يتحدّد عنصر معرفة الفعل في رحيلهما عن المكان الّذي يعيشان فيه، لأنّ تحقيق أمنية كهذه لن يكون في بلدهما وبين أبناء جلدتهما على حدّ تعبير الناعس: «لا نبيّ في قومه يا غبي... قومك يحسدونك»[16] لذا فالسّخرية في هذا الإطار تشتغل على مستوى معرفة الفعل، حيث سينقلنا الفاعلان المنفذان(التّاعس والنّاعس) إلى حيّز جغرافي آخر

سيسعيان فيه لتحقيق هدفهما، فالمكان الّذي كانا فيه يمثّل بالنسبة لهما معيقا سيحول دون تحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة: المُلك، وهي صورة ساخرة أخرى تكشف لنا عن حالة الرّكود والتّدهور السّياسي الّتي شجّعتهما على الرّغبة في تحقيق مسعى كهذا.

يصل الصّديقان إلى مدينة كبيرة فتبدأ أولى خطواتهما في تنفيذ برنامجهما السّردي لكنّهما سمعا أصواتا وضجيجا ونقاشات حادّة تصل من بعيد ثم تقترب منهما[17] وبعدها يريان جمعا «من الناس يحملون لافتات... جموع أخرى يحملون هراوات وسيوف»[18] فالمدينة وحالَ وصولهما كانت في غليان شديد، أثار ذلك فزعا شديدا في قلب النّاعس فجعله يُحجم عن سعيه ويقرّر المغادرة، فكان خوفه بمثابة المعيق الأكبر الّذي حال دون تحقيقه لفعل الإنجاز، فمنصب الملك صار وهما بالنّسبة إليه لهذا قرّر العودة لبلده، لتتعطّل عملية الإنجاز بذلك، أمّا النّاعس فقد كان هذا الوضع بالنّسبة إليه فرصة سانحة ستمنحه عنصر قدرة الفعل الّذي سيمكّنه من تحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة، نلمس ذلك في قوله «إنّها فرصتنا يا صاحبي... إنتهاز الفرص يكون حين تعمّ الفوضى، ألا تراهم يختلفون ويقتتلون؟ وحين يقتتل الأغبياء، يقفز الأذكياء على ظهورهم لتحقيق أهدافهم»[19] فالفتنة قد عمّت جميع أرجاء المدينة وهذا يخدمه خصوصا بعدما علم أنّ السّبب في ذلك يعود لوفاة الملك فصار النّاس جميعا يتصارعون على مقاليد الحكم، أدرك النّاعس أنّه قريب من هدفه لذلك أسّس برنامجا سرديا استعماليا ساخرا يحاول من خلاله إثبات جدارته بهذا المنصب حيث تدخّل لحلّ المشكل قائلا: «يا جماعة ما هكذا يكون الخلاف... يا قوم تعقّلوا وأفهمونا القصّة»[20] حاول النّاعس في هذا المقطع أن يجعل لنفسه مكانة رفيعة بين سكّان المدينة ليبدوَ في هيأة رجل حكيم شجاع يدعو لصلاح

الأمّة وسلامتها، يتدعّم موقفه هذا بتدخّل الشّيخ الحكيم الّذي نصح الجميع بالعودة إلى نهج القدامى وطريقتهم في اختيار مَلكهم والّتي تكمن على حدّ تعبير أحد الشّباب في «أن يُجمع النّاس في صعيد واحد، ويُؤتى بغراب مقدّس يحمله أكبر أهل المملكة، ثمّ يدفع به في الجوّ ليحطّ على أحد الحاضرين، فيكون ملكنا وسيدنا»[21] طريقة ساذجة يتبنّاها سكّان المدينة في اختيار ملكهم، ولعلّ هذا ما سيولد السّخرية في هذا المستوى من التّحليل السّردي للنص حيث استغلّ التّاعس وصديقه التّاعس هذه الفرصة وانضمّا إلى الجمع الغفير علّى أحدهما يحوز على منصب الملك ليعود التّاعس من جديد ويسعى لتحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة: المُلك.

ينجح التّاعس في مسعاه ويتمكّن من تحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة: الملك، لأنّ الغراب في نهاية المطاف يحطّ على رأسه ولا يطير، فيحيط به الجميع من كلّ مكان ويهتفون بحياته ملكا»[22] أما التّاعس فقد أصيب بالخيبة بعدما وقع، فعلاقة الفصل تظلّ قائمة بينه وبين موضوع الجهة: المُلك ما يعني فشله في تحقيق برنامجه السّردي الأكبر الّذي يضمن له تحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة الأساسي: تغيير الواقع وتطوير وضعه، نلمس ذلك في قوله: «ما أحقر الدّنيا! ما أحقر الصّدف! أقضي معظم حياتي عاملا جادّا وأبقى تعيسا... ويقضي هذا الحقير معظم حياته ناعسا متطفلا لينصَّب ملكا عظيما؟»[23] بالتّالي فحالته هذه يمكن أن نعدّها واحدة من مفارقات التّحوّل حيث تكون "الصّورة في بدايتها حسنة الدّلالة، لكنّها تنقلب بعد ذلك إلى دلالة سيّئة فتُسلب معاني الخير منها"[24] فقد كان غياب عنصر قدرة الفعل لديه من أكبر المعوّقات الّتي حالت دون أن يحقّق مسعاه.

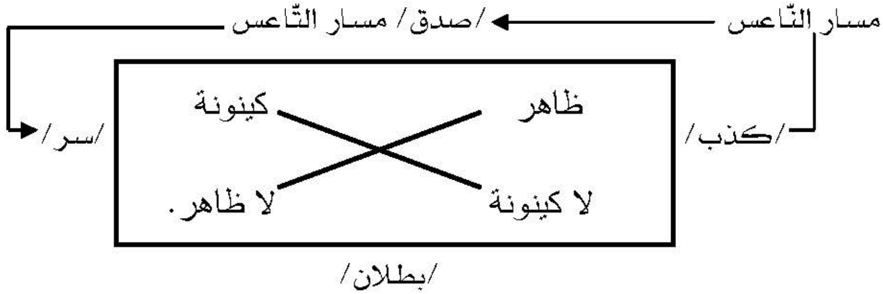
نُصّب النّاعس ملكا فرضخت له الرّقاب وركعت له الأبدان، فبدأ مباشرة في تطبيق سياسته الجديدة لإخضاع الرّعية، فقد كانت سخريته من نظام المدينة وأسسها مفعّلا أساسيا دفعه لأداء فعل الإنجاز حيث قرّر تغيير ملامح المدينة حتّى يضمن بذلك تحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة الجديد: استدامة إمارته في المدينة لذلك غيّر *مناهج التّعليم ووجّهها في تعليم فنّ المدح وتشجيع الخطباء والشّعراء على إتقانه، كما أمر بتهديم التّيارات المعارضة الّتي سمّاها بالتّيارات الهدّامة، فهي في نظره تدفع للحقد والنّقد وكثرة السؤال، إضافة لذلك فقد أمر بتقليص ساعات العمل إلى الفترة الصّباحية* بحجّة رغبته في توفير *الرّاحة النّفسية والبدنية للرّعية*[25] وذلك سعيا منه لنيل رضاهم وكسب ثقتهم، لكنّه بالمقابل يتّخذ من القوّة والجبروت وسيلة لإخضاع معارضيه وكلّ من ينتقده كما فعل بالشابّ الّذي اعترض على سياسته فقال: «جزّوا رأس هذا المتمرّد اللّعين، يجرّ بعض الحرّاس الشاب فيلهج الجميع بالولاء في صوت واحد: الولاء للغراب»[26] وهي صورة ساخرة تصف لنا مظهرا من مظاهر العنف والتّسلّط والاضطهاد الّذي يمارسه أصحاب السّلطة على الرّعية.

يعود النّاعس من جديد لمسار الأحداث ولكن في دور عامليّ جديد، حيث يتحوّل إلى معارض *يستنكر أفعال الملك ويتّهمه بالظّلم والجور والطّغيان والتّطفّل*[27] يستقبله الملك في قصره لمحاولة جذبه واسترضائه لكنّه يرفض ويصرخ في وجهه قائلا: «قلبي يرفض ظلمك وطغيانك... لن أسكت عن ظلمك»[28] فيتحدّاه الملك قائلا: «مِن الغد سأمنحك فرصة لتكون ملكا عليهم، وأرجو أن تطبّق فيهم إصلاحك»[29] نجد في كلام النّاعس سخرية من النّاعس ومبادئ العدل والمساواة الّتي كان ينادي بها ويدعو لتحقيقها فهو على ثقة تامّة بأنّه لن ينجح في نشرها وإفشائها بين الرّعية، يظهر ذلك في قوله «إنّ الّذي

نصبّني ملكا هو الغراب... وأمّة تؤمن بالغراب وتفوضّه في اختيار حاكمها أمّة ليست جديرة بالاِحترام»[30] فهو يعرف نقطة ضعفهم ويدرك كسلهم وشدّة تمسّكهم بعادة الأجداد في احتكامهم للغراب لتعيين حاكمهم وتقديسهم إياه، لذلك كان على يقين تامّ بأنّ التّاعس لن يفلح في تنوير عقولٍ مصرّة على التّخلّف والتّمسّك بالعادات البالية، وذلك ما وقع حقّا فالتّاعس وعند تولّيه مقاليد الحكم قرّر *القضاء على هذه العادة، وبدأ في تشر مبدأ العلم والعمل لنشر الرّقيّ والتّطوّر والازدهار في المدينة وذلك بمحاربة الجهل والكسل*[31] لكنّ الرّعية صارت *تطالب بإسقاط النّظام وإعادة التّاعس إلى كرسيّ العرش من جديد*[32] ما سيؤدّي بنا إلى واحدة من مفارقات الاِستحقاق حيث يبدو «أنّ الحقّ لا يؤول إلى أصحابه أو من هو جدير به، لكنّه يؤول إلى أقلّ النّاس جدارة به»[33] وهي مفارقة ساخرة تحوّل الحقّ إلى باطل والظّالم إلى مظلوم، فهي لا تكشف إلاّ عن بلادة الرّعية وسذاجتهم، وإلاّ فكيف يمكنهم أن يحكّموا طائرا ليسيّر أمور حياتهم ويتحكّم فيها؟!

التقييم: وهي مرحلة يتمّ فيها النّظر في البرنامج السّردي المنجَز، حيث «يقوّم المرسِل النّتائج وفقا لالتزامات الفاعل التّعاقدية المسجّلة في مرحلة الاستعمال»[34] لذا فلا غرابة في أن يحلم التّاعس بمنصب الحاكم ما دام يريد إصلاحا، وهذا يجعله في حالة الصّدق: /ظاهر/ + /كينونة/ لكنّه وبفشله في تحقيق مسعاه ينتقل إلى حالة السرّ: /ظاهر/ + /لا كينونة/ فقد بدا للحرّاس بل وللرّعية في هيأة حاقد حسود يودّ النّيل من الملك، فنواياه لم تتضح بالنسبة إليهم ولم يدركوا ما يريد القيام به من أجلهم لذلك تعالت «الهتافات معلنة فرحها بعودة الملك»[35] فلم يتطابق ظاهر فعله بكينونته.

أمّا التّاعس فقد انطلق من مطلب ذاتيّ فرديّ(المُلك) حيث أظهر رغبة كبيرة في حلّ مشاكل المدينة، لكنّها كانت رغبة مظهرية يودّ من خلالها تحقيق رغبته المضمرة(الإنفراد بعرش الحاكم) ما جعله في حالة كذب: /لا ظاهر/ + /لا كينونة/ لكنّ نجاحه في اعتلاء العرش وتغلّبه على صديقه التّاعس جعله ينتقل إلى حالة الصّدق: /ظاهر/ + /كينونة/ نمثّل ذلك في المربّع التّصديقي التّالي:



إنّ النّتائج المتوصل إليها في هذا المربّع مثيرة للسّخرية والإلتباس فالتّاعس وبانتقاله إلى حالة الصّدق يوفّق في تحقيق مبتغاه، خاصّة وأنّ عمله هذا لم يكن تأدية للواجب بل لغاية في نفسه، ما ينفي عنه المصداقية والموضوعية، وهي صورة ساخرة قلبت أفق توقّعات القارئ فأدّت بنا لإحدى مفارقات التّقابل الّتي تقوم "على موقفين متضادّين تماما تبني كل واحدة منهما نظرة تنقض النظرة الأخرى وتلغيها»[36] حيث سُلب الحقّ من صاحبه (التّاعس) ليُمنح للظّالم (التّاعس) فانتصر الظُّلم من جديد وبقي تطبيق العدالة أمرا مؤجّلا، ما يعني بالضّرورة تواصل الظّلم والقهر والإستبداد.

لذا وفي إطار «تحديدنا لأطراف الفعل السّردي في هذا النصّ وكذا نمط نشاطها الّذي تؤدّيه داخل الخطاب»[37] نقترح هاتين التّرسيمتين العامليتين الّتين

نحدّد فيهما البرامج السّردية للفواعل الأساسية في النصّ والّتي تتحدّد خصوصا في الفاعلين المنفّذين(التّاعس/النّاعس)

أ- التّرسيمة العاملية الخاصّة بالبرنامج السّردي الّذي أسّسه التّاعس:

المرسل ——— **الموضوع** ———◄ **المرسل إليه**

- تعاسة التّاعس وشقاؤه - تغيير الواقع وتحسين الوضع - التّاعس/ الرّعية

المساند ———► **الفاعل** ———► **المعارض**

- النّاعس - التّاعس - النّاعس
- الخوف
- الرّعية
- القدر

فافتقاره لأهمّ عناصر الكفاءة [قدرة الفعل] جعله يخفق في تحقيق مسعاه ويعود لحياة التّعاسة والشّقاء الّتي كان يعيشها فنكون بذلك أمام الصّياغة التّالية:

الفاعل1 ——◄ **الفرضيّة** ——◄ **التّحيين** ——◄ **الغائية**[1]

- التّاعس - تغيير الواقع - العمل - سلبية(-)

المُلك

ب- التّرسيمة العاملية الخاصّة بالبرنامج السّردي الّذي أسّسه النّاعس:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

- رغبة المُلك - المُلك - النّاعس

المساند ← الفاعل ← المعارض

- التّاعس - النّاعس - التاعس
- الرّعية
- القدر

فالناعس في هذا النص استطاع بدوره استغلال الوضع لتحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة: الملك، لنكون بذلك أمام الصياغة التّالية:

الفاعل1 ← الفرضيّة ← التّحيين ← الغائية

- النّاعس - الملك – ثبات الجدارة بمنصب الحاكم – إيجابية (+)

نلاحظ في الترسيمتين العامليتين سخرية بالغة حيث أدّى كلّ من التّاعس والنّاعس دورين عاملين متعارضين في آن واحد، فهُما وعند سعيهما لتحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة: المُلك لم يؤسّسا برنامجين سرديين متعارضين، بل كانا يسيران ضمن برنامج موحّد يعتمد على نجاح أحدهما في الوصول إلى هذا المنصب ووفائه للآخر، لكنّ الإختلاف بينهما يكمن في وجهات النّظر، فالدّافع مختلف حيث كان التّاعس يهدف بهذا المنصب لتغيير الواقع وتنظيم حياة النّاس، أمّا النّاعس فقد كان الحكم والسيادة دافعه الوحيد ومحرّكه الأساسي لتحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة: المُلك فهو بذلك يُعدّ المستفيد الأوّل والوحيد من هذا البرنامج السّردي، لذا يمكننا اعتباره محور أحداث المسرحية حيث استطاع تحقيق علاقة الوصل مع موضوع القيمة فتخلّى عن

صديقه التّاعس الّذي كان يدعو للعمل ومحاربة الكسل ليجعلنا بذلك أمام المعادلة الدّلالية الآتية:

العلم والعمل ← تطوّر المدينة وازدهارها

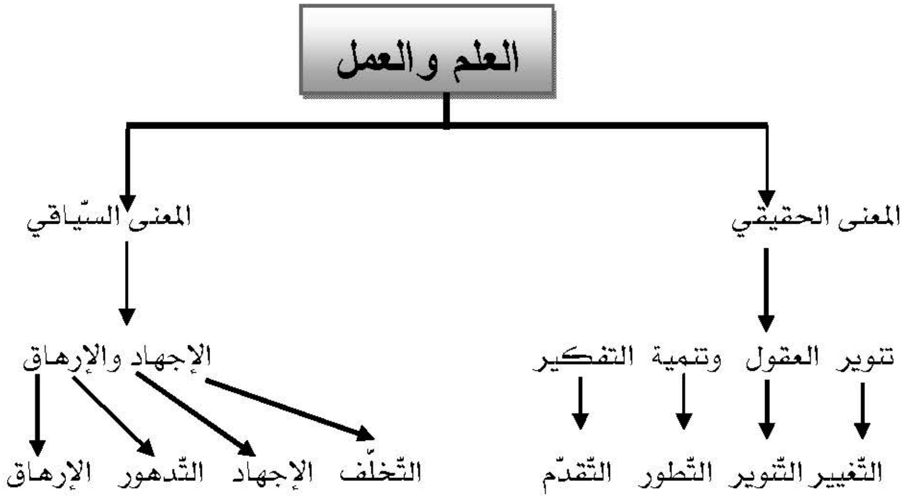
الجهل والكسل ← تدهور المدينة وتخلّفها

لكنّ عودة النّاعس واستلامه مقاليد الحكم قلبت الموازين بطريقة ساخرة ورجّحت الكفّة لصالحه فنصل بذلك إلى معادلة دلالية نقيضة نمثّلها كالآتي:

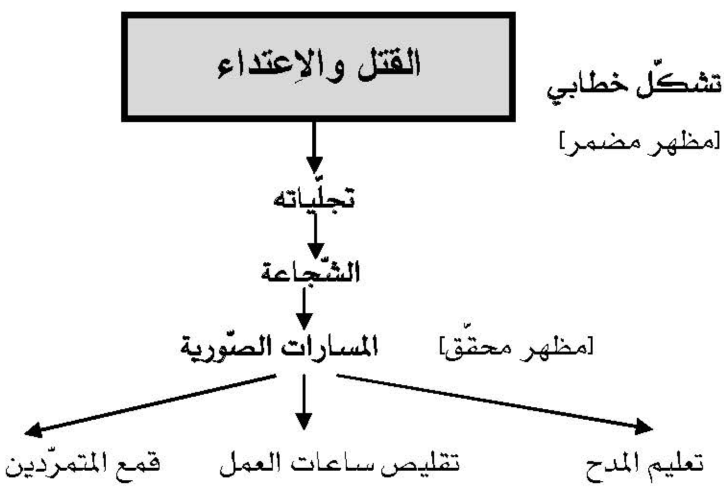
الجهل والكسل ← تطوّر المدينة وازدهارها

العلم والعمل ← تدهور المدينة وتخلّفها

أكثر من ذلك فقد كان للقدر دور ساخر في هذه المسرحية حيث ساهم بدرجة كبيرة في نجاح النّاعس وبلوغه مبتغاه بينما كان معارضا حالَ دون تحقيق التّاعس لآماله، لذا فالدّور الموضوعاتي الّذي يؤدّيه التّاعس في هذه المسرحية يتمثل في كونه أصيلا حكيما يمجّد العمل ويعتبره أساس تطوّر الأمم وازدهارها، في حين كان موت ملك المدينة فرصة سانحة للنّاعس حتّى يُحكم سيطرته عليها فاعتبر العلم والعمل من أكبر عوامل تدهور الأمّة، ليتخذ هذا المصطلح بُعدا دلاليا ساخرا في النصّ نلخّصه كالآتي:



اتّخذ مفهوم العلم والعمل في هذا النصّ بعدا دلاليا ساخر اكتسى بكل معاني التّخلف والإجهاد والإرهاق الّتي كساه إياها النّاعس انطلاقا من مفهومه الخاصّ للحكم والّذي ينافي تماما اعتقاد النّاعس الّذي يرى فيهما التّغيير والتّنوير والسّعي للتّطوّر والازدهار، ما سيجسّد لنا تشكّلا خطابيا نمثّله كالآتي:



يتحوّل النّاعس وبعدما قام به إلى بطل مزيّف يدّعي المروءة والتّفاني في أداء واجبه مكتسيا بذلك بُعدا دلاليا ساخرا يتحدّد في إطار علاقته بالعناصر الدّلالية الأخرى الّتي نلخّصها في الشّكل الآتي:

النّاعس
- مبعث القمع والاِضطهاد ← الرّعية
- مبعث الخداع والنفاق ← التّاعس

مع أنّه لو تتبّعنا منطق الواقع والعلاقات الإنسانية لتوصّلنا للصّياغة الدّلالية التّالية

النّاعس
- مبعث المن والرخاء ← الرعية
- مبعث الوفاء والإخلاص ← التّاعس

لذا فالدّور الموضوعاتي الّذي يؤدّيه في هذا النص يتمثّل في كونه حاكما متطفّلا ظالما متغطرسا جعل القهر والتّضليل والتّجهيل أسلوبه الأمثل في تسيير شؤون الرّعية، لذا يمكننا القول أنّ السّخرية في هذا المستوى من التّحليل تتجلّى في مفارقة توزيع الأدوار حيث يتخلّى «صاحب الموقف الطيّب عن موقفه الّذي اقترن به في ذاكرة الثّقافة ليؤدّي دورا جديد مفارقا لما عُرف به»[38] فمنصب النّاعس يفرض عليه الاِهتمام بأمور الرعية ورعاية مصالحها لكنه في هذا النص يستغل صلاحياته وامتيازاته خدمة لمصالحة الشخصية.

خاتمـة

- تتجسّد السّخرية في هذه المسرحية من خلال المفارقات الدّلالية الّتي يشكّلها تقاطع بنية ضدّية بين المعنى الظّاهر والمعنى المُلتبَس، والّذي يؤدّي لانفعال الضّحك أو الرّغبة فيه.

- تهدف المفارقة السّاخرة في هذه المسرحية لكشف الغطاء وإزاحته عن الواقع لرؤية ما يسوده من متعارضات ومتناقضات تحكمه وتحدّد وجهته.
- كان التّسلّط الإنساني بكلّ أشكاله وأنواعه ومستوياته من أهمّ الأسباب الّتي أدّت لظهور فنّ السّخرية في النص المسرحي الجزائري المعاصر، حيث أصبحت آلية دفاعية يستغلّها الكاتب المسرحي الجزائري لمواجهة الظّواهر السّلبية المنتشرة في الواقع المعيش، والّتي تنافي منطق العلاقات البشرية، لذلك فهي(السّخرية) تمثّل الأسلوب الأمثل الّذي يمنحه الحرّية التّامّة للتّعبير عن إحساسه العميق بالغربة والألم في وسط كهذا.
- تنتمي هذه المسرحية إلى محيط اجتماعي ثقافي اقتصادي وسياسي تسوده التّناقضات والمفارقات، لذلك وبعد عملية التّحليل لاحظنا كيف تلبّست صورة العلم والعمل وكلّ القيم الإنسانية الأخرى بمعاني الجهل والكسل بالتّالي فالسّخرية فضح لما يسود الحياة من زيف وتزوير واستهتار، فالإحساس بالمفارقة وانفعال الضّحك الّذي ينتابنا عند قراءتنا لأيّ مقطع ساخر تنتهي بمجرّد انتقالنا لمستواه العميق وكشف دلالاته الخفيّة.
- السّخرية ليست مجرّد غطاء للفشل في الوقوف ضدّ المتسلّطين والمستبدّين، بل هي وجه آخر من أوجه التّمرّد الّذي يحمل في طيّاته رفض الواقع الرّاهن والتّطلّع لغد أفضل.
- يمكننا القول وانطلاقا ممّا سبق أنّ الكتابة السّاخرة واحدة من أرقى فنون الكتابة وأصعبها كونها تتطلّب ثقافة واسعة ودراية شاملة بأسرار الحياة وخباياها، كما أنها وبتوفيرها لعنصر المتعة تكون أقلّ حدّة ووقعا على النّفس من أيّ لون أدبيّ آخر ما يمكّنها من نقل الموقف الإنتقادي إلى القارئ أو السّامع بصفة عامّة.

• تحمل السّخرية في الأدب المسرحي الجزائري المعاصر رؤا وأفكارا جديدة للواقع خاصّة وأنّها تستهدف إلغاء فكرة استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، وذلك بكسر الحواجز وفضح التّجاوزات والإنتهاكات، لذلك نستطيع القول أنّها لا تتقيّد بمعجم خاص إذ تخرج عن المنطق والواقع المألوف لأنّها تمثّل لغة جديدة يختارها المؤلّف والمبدع الجزائري ليجعلها أسلوبه الخاص في الكتابة والتّأليف، لا لأجل التّأثير في القارئ وحسب بل كذلك لتوفير المتعة النّفسية وتحقيق عملية الإبداع فهي إذن لعبة فنّية جديدة وذكيّة تسعى دائما في طلب الإبداع والإمتاع والإقناع.

قائمة المصادر والمراجع:

- أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مج 12 دار صادر بيروت لبنان، 1410 هـ- 1990م.
- أبو نصر إسماعيل بن حمّاد الجوهري: الصّحاح – تاج اللّغة وصحاح العربية- راجعه واعتنى به د/ محمّد محمّد التّامر وأنس محمّد الشّامّي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث القاهرة، 1430هـ- 2009م.
- جميلة لعبادي: ريح الجنوب، مقاربة سيميائية، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2000/ 2001.
- السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي –دراسة سيميائيّة "غدًا يوم جديد" لابن هدوقة عيّنة- ط1، سلسلة "مناهج" إشراف: د/ عبد الحميد بورايو، رابطة كتّاب الاختلاف، الجزائر، أكتوبر 2000.
- علي رحماني: شعرية الخطاب السّردي في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي، مجلّة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة محمّد خيضر بسكرة، العدد3 شركة دار الهدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر.

- محمّد العمري: البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء المغرب، يناير 2005.

- مهدية ساحل: شكل المحتوى في رواية "عزّوز الكابران" لمرزاق بقطاش، دراسة سيميائية غريماسية. إشراف: عبد الحميد بورايو، معهد اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الجزائر، 1998- 1999.

Pierre Schoentjes: Poétique de l'ironie, Edition du seuil, Octobre 2001.

Greimas Maupassant: La Sémiotique du texte, Exercices pratiques, Seuil, Paris, 1976.

الهوامش:

* لقد صدرت هذه المسرحية للكاتب في طبعتها الثالثة عن دار الرّوائع للنّشر والتّوزيع بالجزائر سنة 2010، لكن ونظرا للأخطاء المطبعية الّتي وردت فيها فقد اعتمدت على نسخة بديلة مصحّحة لم تصدر بعد تسلّمتُها من الكاتب في شهر مارس 2012.

1 – أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مج 12 دار صادر بيروت لبنان، 1410 هـ– 1990م، ص352– 353.

2 – أبو نصر إسماعيل بن حمّاد الجوهري: الصّحاح – تاج اللّغة وصحاح العربية– راجعه واعتنى به د/ محمّد محمّد التّامر وأنس محمّد الشّامّي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث القاهرة، 1430هـ– 2009م، ص525.

3– Voir : Pierre Schoentjes: Poétique de l'ironie, Edition du seuil, Octobre 2001, P1.

4 – محمّد العمري: البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء المغرب، يناير2005، ص92.

5 -Op.cit, P139.

6 – المرجع السّابق، ص97.

7 – محمّد العمري: البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، ص87.

8 – عز الدّين جلاوجي: التّاعس والنّاعس، ص5.

9 – نفسه.

10 - Greimas Maupassant: La Sémiotique du texte, Exercices pratiques, Seuil, Paris, 1976, p199.

11– عز الدّين جلاوجي: التّاعس والنّاعس، ص5– 6.

12– نفسه، ص8.

13– نفسه.

14 – ينظر، نفسه، ص9– 10.

15 – نفسه، ص 10.

16– نفسه، ص13.

-17 - ينظر، عز الدّين جلاوجي: التّاعس والنّاعس، ص13.

18– نفسها، ص16– 17.

19– نفسها، ص18.

20– نفسها، ص20.

21– عز الدّين جلاوجي: التّاعس والنّاعس، ص20.

22 – علي رحماني: شعرية الخطاب السّردي في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي، مجلّة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة محمّد خيضر بسكرة، العدد3 شركة دار الهدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ص328.

23– ينظر، المرجع السّابق، ص21.

24– نفسه، 25.

25– ينظر، نفسه، ص23.

26- نفسه، ص26.

27 - عز الدّين جلاوجي: التّاعس والنّاعس، ص27.

28 - نفسها، ص26.

29- ينظر، نفسها، ص28.

30 - ينظر، نفسها، ص28، 29.

31 - علي رحماني: شعرية الخطاب السّردي في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي، ص329.

32- مهدية ساحل: شكل المحتوى في رواية "عزّوز الكابران" لمرزاق بقطاش، دراسة سيميائية غريماسية. إشراف: د/ عبد الحميد بورايو، معهد اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الجزائر، 1998-1999، ص73.

33- عز الدّين جلاوجي: التّاعس والنّاعس، ص31.

34- علي رحماني: شعرية الخطاب السّردي في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي، ص330.

35 – جميلة لعبادي: ريح الجنوب، مقاربة سيميائية، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2000/ 2001، ص40.

36 – يراجع، السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي –دراسة سيميائيّة "غدًا يوم جديد" لابن هدوقة عيّنة- ط1، سلسلة "مناهج" إشراف: د/عبد الحميد بورايو، رابطة كتّاب الاختلاف، الجزائر، أكتوبر 2000، ص26.

37- علي رحماني: شعرية الخطاب السّردي في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي، ص330.